


سَيِّدُكَ
قُطْبُ

النَّفَقَةُ
الْأَدْنَى
أُصُولُهُ وَمَنَاجِحُهُ

دار الشروق

إهداء ٢٠١٠

المرحوم / محمد بن علي الدعفس
المملكة العربية السعودية

© دار الشروق 

بَیروت : ص.ب : ٨٠٦٤ هَاتف : ٢٢٣٨٣٨ بَرقيًا : داشروق
القَاهرة : ١٦ شارع جَواد حَسنی هَاتف : ٥١٢١٤ بَرقيًا : شروق القَاهرة

سَيِّدُ قَطِيبَ

النَّقْدُ الْأَدَبِيُّ

أَصُولُهُ وَمَنَاهِجُهُ

دار الشروق 

الفرداء

إلى روح الإمام عبد القاهر ، أول ناقد عربي أقام النقد
الأدبي على أسس علمية نظرية ، ولم يطمس بذلك
روحه الأدبية الفنية ، وكان له من ذوقه النافذ ، وذهنه
الواعي ما يوفق به بين هذا وذاك ، في وقت مبكر ،
شديد التبكير .

سيد قطب

مقدمة

وظيفة النقد الأدبي وغايته - كما أوضحته في هذا الكتاب - تتلخص في : تقويم العمل الادبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته الموضوعية ، وقيمه التعبيرية والشعورية ، وتعيين مكانه في خط سير الأدب ، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته ، وفي العالم الأدبي كله ، وقياس مدى تأثيره بالمحيط ، وتأثيره فيه ، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية ، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك .

ومن هذا البيان الموجز نستطيع أن ندرك موقفنا في « النقد الأدبي » سواء في القديم أو في الحديث ، ونقيس خطواتنا إلى مداه ، ونعرف كم بلغنا في تكوين هذا الفصل الهام من مكتبتنا الأدبية .

ولقد خطونا خطوات لها قيمتها قديماً وحديثاً - ما في ذلك شك - ولكننا لم نزل بعيدين عن الكمال ، أو ما يشبه الكمال في هذا الاتجاه .

وأول نقص ملحوظ أنه ليست هناك أصول مفهومة - بدرجة كافية - للنقد الأدبي ، وليست هناك « مناهج » كذلك ، تتبعها هذه الأصول .

ومعظم ما يكتب في النقد الأدبي عندنا اجتهاد ، وذلك طبيعي ما دامت « الاصول » لم توضع ، و« المناهج » لم تحدد بالدرجة الكافية .

هناك دراسات نقدية تطبيقية للأدب والأدباء - وهي كثيرة متنوعة - ولكن هذا شيء آخر غير الدراسات التي تتولى الحديث عن النقد : أصوله ومناهجه ، فتضع له القواعد ، وتقيم له المناهج ، وتشرع له الطريق .

* * *

والكتاب مقسوم بطبيعة مباحثه الى قسمين : الأول حاولت أن أضع فيه « أصولاً » للنقد وقواعد ، حتى لا يكون الذوق الخاص هو وحده المحكم ، والثاني حاولت أن أصف فيه مناهج النقد في القديم والحديث .

وربما خطر على البال أن الترتيب العكسي لهذين القسمين كان أولى ، فالمناهج هي التي تقوم عليها الأصول والقواعد . ولكنني في الواقع أردت أن أكون في الأول ناقداً تطبيقياً إلى حد كبير . ناقداً يضع الأصول ويطبّقها ، ويبين القواعد ويختبرها ، حتى إذا وصلت بالقارئ إلى القسم الثاني وهو قسم وصفي نظري ، كان القسم الأول نموذجاً محسوساً للنظريات المجردة ، وتطبيقاً عملياً للمناهج المقررة .

ولما كان موضوع النقد الأدبي هو « العمل الأدبي » فقد آثرت ان أتحدث أولاً عن ماهية العمل الأدبي ، وغايته ، والقيم الشعورية والتعبيرية فيه ، وفنونه المتنوعة ، وأن أبين أصول كل فن من فنونه ، وطريقة نقده وتقويمه ، وأكثر من النماذج قدر الامكان ، لتكون الاصول والقواعد مستمدة من الأمثلة والنماذج .

اما « المناهج » فقد تحدثت عنها في القسم الثاني من الكتاب وهي : « المنهج الفني ، والمنهج التاريخي ، والمنهج النفسي ، والمنهج المتكامل » ولعل هذا أشمل تقسيم لمناهج النقد لا يستطرد بنا الى تفصيلات صغيرة لجميع التزعات والاتجاهات ، التي تنطوي في خلال هذه المناهج الكبيرة .

هذا ولم أرد أن أحمل « النقد العربي » على مناهج اجنبية عنه ، لها ظروف تاريخية وطبيعية غير ظروفه ، بل آثرت أن أتحدث عن هذه المناهج في محيط النقد العربي في القديم والحديث . فاذا اضطررت الى الاقتباس من مناهج النقد الأوروبي كان هذا في الحدود التي قبلها طبيعة النقد في الأدب العربي ، وتنتفع بها وتنمو بها نمواً طبيعياً ، بعيداً عن التكلف والافتعال .

* * *

وقد يرى القارئ بادئ ذي بدء انني آثرت « المنهج الفني » على المنهجين التاريخي والنفسي ، ولكنه حين ينتهي من قراءة الكتاب سيرى أن المنهج المختار هو « المنهج المتكامل » الذي ينتفع بهذه المناهج الثلاثة جميعاً ، ولا يحصر نفسه داخل قالب جامد او منهج واحد .

فالمناهج إنما تصلح وتفيد حينما تتخذ منارات ومعالم ، ولكنها تفسد وتضر حين تجعل قيوداً وحدوداً ، فيجب أن تكون مزاجاً من النظام والحرية، والدقة والابتداع . وهذا هو المنهج الذي ندعوا اليه في النقد والادب والحياة !

هذه المناهج وتلك الأصول لم أرد كما قلت ان احمل النقد العربي فيها على مناهج اجنبية عنه .. ولعل هذا الاستقلال هو الذي حمل بعض من يحسبون انفسهم في قواعد مقتبسة ، وقوالب مقررة على أن يقولوا : إن في هذا الكتاب اضطراباً في « المنهج » أو أنه لا منهج له ؛ عندما ظهرت طبعته الأولى .. ذلك أن فهمهم للمنهج محدود بقالب تقليدي معين ، مستعار من النقد الأوروبي وتاريخه .

ولست أرى أن أدخل مع هؤلاء في جدل . فأنا أعرف طريقي . وأعرف أن مناهج النقد وأصوله ليست قوالب جامدة . وأن لكل ناقد مبتكر طريقته .. ثم يجيء مؤرخو المذاهب النقدية فيضعون الوصف الذي يرونه لهذه الطريقة وتلك كما يشاؤون . ولست حريصاً على أن يقول هؤلاء المؤرخون : إنني اتبعت هذا المذهب أو ذاك !

العمل الأدبي

العمل الأدبي هو موضوع النقد الأدبي . فالحديث عنه هو المقدمة الطبيعية للحديث عن النقد . وسنجد بعد قليل ان هذه المقدمة ليست خارجة عن الموضوع ، بل ربما كانت هي ذات الموضوع . فتحدد معنى العمل الأدبي ، وغايته ، وقيمه الشعورية ، والتعبيرية ، والكلام عن أدواته ، وطرائق ادائه ، وفنونه ، هي نفسها « النقد الأدبي » في اخص ميادينه .

* * *

فما العمل الأدبي ؟ إنه « التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » . ومع ان التعريفات – وبخاصة في الادب – لاتفي بالدلالة على جميع خصائص المعرف ، ولا تصل الى ان تكون ما يسمى « التعريف الجامع المانع » فاننا نرجو ان يكون هذا التعريف للعمل الأدبي ، أوفى مايكون بالدلالة على جميع خصائصه المشتركة في فنون الادب جميعاً .

فكلمة « تعبير » تصور لنا طبيعة العمل وفنونه ، و « تجربة شعورية » تبين لنا مصادته وموضوعه ، و « صورة موحية » تحدد لنا شرطه وغايته .

« فالتجربة الشعورية » هي العنصر الذي يدفع الى التعبير ، ولكنها بذاتها ليست هي العمل الأدبي ، لأنها ما دامت مضمة في النفس ، لم تظهر في صورة لفظية معينة ، فهي احساس او انفعال ، لا يتحقق به وجود العمل الأدبي .

« والتعبير » – في اللغة – يشمل كل صورة لفظية ذات دلالة . ولكنه لا يصبح عملاً ادبياً الا حين يتناول « تجربة شعورية » معينة . وبعضهم ويميل الى اعتبار كل تعبير جميل – ولو عن حقائق العلوم البحتة – داخلاً في باب الادب (١) .

ولكننا نحن لانميل الى هذا التوسع في مدلول « العمل الأدبي » ، ونحتم ان يكون تعبيراً عن « تجربة شعورية » .

(١) لاسل أبر كرومي في كتاب « قواعد النقد » ترجمة عوض . والشايب في كتاب « أصول النقد الأدبي » و « لانسون » في فصل « منهج البحث في الادب » ترجمة مندور .

على ان الموضوع لا يحدد طبيعة العمل ، ولكن طريقة الانفعال بالموضوع هي التي تحدده ،
فمجرد وصف حقيقة طبيعية مثلاً وصفاً علمياً بحثاً ، ليس عملاً ادبياً مهما تكن صيغة التعبير
فصيحة مستكملة لشروط التعبير ؛ اما التعبير عن الانفعال الوجداني بهذه الحقيقة فهو عمل
ادبي ، لأنه تصوير لتجربة شعورية .

ولكن التعبير عن التجربة الشعورية لا يقصد به مجرد التعبير . بل رسم صورة لفظية
موحية مثيرة للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين . وهذا شرط العمل الادبي وغايته ، وبه
يتم وجوده ويستحق صفة .

* * *

ليست غاية العمل الادبي اذن ان بسطينا حقائق عقلية ، ولا قضاياء فلسفية ، ولا شيئاً من
هذا القليل ؛ كما أنه ليس من غايته ان يحقق لنا اغراضاً اخرى تجمله محصوراً في نطاقها
مصبوباً في قوالبها . ليس الادب مكلفاً ان يتحدث مثلاً عن صراع الطبقات ، ولا عن
النضات الصناعية ، كما أنه ليس مكلفاً ان يتحول الى خطب وعظية عن الفضيلة والرياسة ،
ولا عن الكفاح السياسي والاجتماعي في صورة معينة من الصور الوقتية الزائلة . ذلك الا ان
يصبح احد هذه الموضوعات « تجربة شعورية » خاصة للأديب ، تنفل بها نفسه من داخلها ،
فيعبر عنها تعبيراً موحياً مؤثراً .

وليس معنى هذا ان العمل الادبي لا غاية له . فالواقع انه هو غاية في ذاته ، لانه بمجرد
وجوده يحقق لونا من ألوان الحركة الشعورية . وهذه في ذاتها غاية انسانية وحيوية ، تدفع
عن طريق غير مباشر الى تحقيق آثار اخرى اكبر وابقى .

وقد يتبادر الى الذهن ان الادب محذور عليه ان يقصد الى اي غرض من اغراض الحياة
المعملية ، او ان يلم بأية حقيقة عقلية في طريقه . . وهذا وهم . فانما قصدنا فقط الى بيان
بواعث العمل الادبي ، ومناط الحكم عليه . فالباعث هو الانفعال بمؤثر ما (اي التجربة
الشعورية) ومناط الحكم هو كمال تصويره لهذه التجربة ، ونقلها اليها نقلاً موحياً يثير في
نفوسنا انفعالات مستمدة من الانفعال الذي صاحبها في نفس قائلها . اما الاغراض الاجتماعية
والسياسية والخلفية وما اليها ، وأما الحقائق العقلية التي يتضمنها ، فهي شيء آخر لا يحدد
مكانة العمل الادبي . والمبرة هي بمدى الانفعال الوجداني بها ، وامتزاجها بالشعور ، بحيث
تدخل في صميم التجربة الشعورية وتنطوي فيها .

وليس هنالك فواصل حاسمة بين المناطق الشعورية. فعملية تحطيم الذرة مثلاً حقيقة علمية، يصفها عالم العمل وضحاً علمياً دقيقاً ، فتظل العملية كما يظل وصفها بعيداً عن عالم الادب . ولكن قد يأتي شاعر ذو حس مرهف فينفعل بهذه الحقيقة العلمية انفعالاً خاصاً ، لانه يرى فيها مثلاً مولد عصر جديد ، او لانه يلح من ورائها وحدة الكون والكائنات ، فاذا هو تأثر تأثراً شعورياً بهذه الحقيقة ، وعبر عن تأثره هذا تعبيراً موحياً « مثيراً للانفعال في نفوس الآخرين ، فذلك عمل ادبي بلا جدال .

وصراع الطبقات في المجتمع الحديث حقيقة اجتماعية ، يحللها الرجل الاجتماعي ويذكر أسبابها ويتتبع اطوارها ... فلا يكون هذا عملاً ادبياً . ولكن قد يأتي اديب موهوب تنفعل نفسه بهذا الصراع ، ويميش باحساسه في غماره ، فيصوره تصويراً انسانياً ، او ينشئ حوله قصة او تمثيلية يصور فيها هذا الصراع تصويراً حياً ، يتفعل له من يقرؤه ، ويميش بشعوره مع اشخاصه وحوادثه . فهنا يصبح هذا التصوير عملاً ادبياً .

فال موضوع اذن بذاته ليس هو مناط الحكم ، واهدافه العقلية او الاجتماعية او السياسية او الخلقية المباشرة ليس هي الغاية . انما التصوير المعبّر الموحى ، والانفعال الناشئ عن هذا التصوير ، هما اللذان يحددان موضع التعبير : ان كان في فصل الادب ، او فصل العلوم ، او فصل الفلسفات .

ولا يفهم من هذا ان الادب عدو للحقائق من اي لون كانت ، انما المهم ان تصبح هذه الحقائق شعورية ، وان تتجاوز المنطقة العقلية الباردة الى المنطقة الشعورية الحارة . ثم يبقى بعد ذلك مجال للتفاضل بين القيم الشعورية . بعد تحقق صفة العمل الادبي فيها بالانفعال الشعوري والتعبير الموحى - حسب تفاوتها كبراً وصغراً كما سيأتي .

على أن الأدب حقائقه الاصلية العميقة . بل إن الادب الصحيح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شط به الخيال ، وكل ما هنالك هو تحديد معنى الحقائق !

وقد يكون الادب المثالي والادب الاسطوري هما ابعد الوان الادب عن عالم الحقائق ، كما يفهم الكثيرون ، لانها بعدان عن « الواقع » حسبما يظهر للنظرة العجلى . ولكن مالواقع ؟

ان كان المقصود واقع جيل في فترة محدودة من الزمان والمكان ، فهذان اللوات من الادب بعيدان عن الحقيقة بلا جدال .

اما ان كان المقصود هو واقع الانسانية كلها في غير حدود ولا قيود ، فهي مغرقات في الحقيقة ، مغرقات في الواقع ، بل هما واقعان اكبر من «الادب الواقعي» الذي يصور حقائق فرد او جيل من الزمان !

خذ مثالا لذلك : البطل المثالي او الاسطوري .. انه حلم من احلام الانسانية يعيش في ضميرها ، وتتمناه بخيالها ، وتمسه في عالمها ، لانها تريده وتتمناه . فاذا لم يستطع جيل او اجيال ان يحقق للانسانية حلمها في هذا البطل ، الذي تتخطى به القيود والضرورات الارضية ، وترتفع به عن القصور الانساني والضعف البشري ، فانها تظل تتصوره ، وتحلم بوجوده في الاساطير ، وتصوره في الآداب . فهو اذن حقيقة في ضمير الانسانية لا تستطيع ان تغفله من حسابها . تصوره في هرقل وإخيل (١) . وزهران ورستم (٢) وغنيرة وأبي زيد (٣) ، كما تصوره في روميو وجولييت (٤) وفي المجنون وليلى (٥) وفي «راما» (٦) و «أيوب» (٧) ... الخ . ونحن نهش لصورة البطل المثالي او الاسطوري لانه يحقق لنا رغبات انسانية تعوقنا عنها الضرورات والقيود الارضية ، ولاننا نحس في كياننا بذور هذا البطل لم تبلغ تمامها من النمو ، بسبب هذه القيود والضرورات .

فالبطل هو المثال الحقيقي للانسان كما يرسم في ضمير الانسانية . اما الافراد العائشون الواقعيون فهم نسخ لم تكمل لسبب خارج عن ارادتها !

وحين يقع ان تكمل صفة انسانية مثالية في انسان فرد ، فاننا نحب هذا الفرد جداً . لماذا ؟ لانه طابق بين حقيقته وحقيقة المثال الذي يعيش في خيالنا ، والذي يرسمه الادب المثالي لنا . فالوفاء المطلق في الحب مثل ادبي خيالي لا يقدر عليه مخلوق حي ولكن مجنون ليلى

(١) بطلان إغريقيان من أبطال الاساطير .

(٢) بطلان فارسيان لها وقائع أسطورية وقد يكونان هما حقيقة .

(٣) بطلان من أبطال الادب العربي ، لأولها حقيقة تاريخية وروايات قصصية ، وإثباتها روايات خيالية وقد تكون له حقيقة .

(٤) بطلان روائيان من أبطال الحب في الادب الغربي .

(٥) بطلان من أبطال الحب العذري في الادب العربي وقد يكونان حقيقة .

(٦) بطل «الراماينا الهندية» ويمثل التسامح والوفاء المطلقين .

(٧) بطل الصبر والمأساة في الكتاب المقدس «العهد القديم» .

(على فرض وجود شخص معين بهذه الصفة) او عبد الرحمن القس ، قد حقق لنا في حياته هذا المثل . ومن هنا كان انساناً حبيباً اليّنا ، لانه حقق المثل الحقيقي في نفوسنا للمحب . ومثله « السموأل » فهو مثال واقعي للوفاء المتالي ، هذا المثل الذي يصوره الادب في بعض الاحيان .

وهنا نسمعنا نظرية « المثل » لأفلاطون حين يرى ان الاشياء الخارجية لاحقيقة لها . انما هي صور لأفكار مكنونة هي « المثل » وهذه المثل المكنونة هي الموجودة حقيقة ، وكلما قربت الصورة من المثل كانت اقرب الى الحقيقة !

وليس من الضروري ان نؤمن بهذه النظرية الفلسفية ، ولا ان نطبقها في الادب بحرفيتها ، ولكنها تصور ادبي جميل ، يساعدنا على فهم « الحقائق الشمورية » التي هي مادة الادب . حيث تلتقي الوان شتى من الحقائق التي تثير الانفعال .

* * *

وحقائق الحس والشمور الناشئة من ملاحظة العالم الخارجي الواقع . . لقد تبدو في ظاهرها بعيدة عن الحقيقة ، ولكنها على بعد معين تلتقي مع حقيقة اخرى اكبر وأعمق من هذه الحقيقة الظاهرية القريبة .

فابن الرومي مثلاً حين يقول عن الارض في الربيع :

تبرجت بعد حياء وخفر تبرج الانثى تصدت للذكر

يبدو هذا القول خيالاً شاعرياً يخالف الحقيقة العلمية . فالارض مادة جامدة والانثى حية متحركة .

ولكن الحقيقة الاعمق ، ان الارض في الربيع بكل ما فيها من الحياة والاحياء تستمد للاخصاب في جميع عوالمها : عوالم النبات والحيوان والانسان . وتتهياً بكل ما فيها من رصيد لهذا الاخصاب ، وتبرج روحها لتلقيه ، وتفتح من الاعماق .

والبحثري حين يقول :

. أتاك الربيع الطلق يمتلأ ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلها

قد يخيل للكثيرين انه انما اراد تشبيه الربيع بانسان يضحك ، على سبيل التشبيه لا على سبيل « الواقع » . وهكذا يقول البلاغيون ، لان الواقع الظاهر يمنع ان يمتلأ الربيع ضاحكاً .

ولكن الحقيقة الاكبر من الواقع الظاهري ، ان الريح يختال ضاحكاً في حقيقته .
فما الضحك ؟ أليس هو إطلاق طاقة فائضة بطريقة حسية ؟ وماذا يصنع الريح الا ان يطلق
طاقة حيوية فائضة في الارض وأبنائها الاحياء !
انها حقيقة . ولكنها هنالك في الاعماق !

* * *

التجارب الشعورية اذن هي مادة التعبير الادبي . . وقد يبدو هذا واضحاً في الشعر -
والغنائي منه بصفة خاصة - ولكنه في الحقيقة متوافر في سائر فنون الادب .
ونضرب مثلاً بالقصة والتمثيلية . فالادب لا يملك ان يعبر عنها تعبيراً موحياً يثير
انفعالنا ما لم يستحضر هو نفسه التجارب الشعورية لأبطالها وحوادثها وجوها ، وينفعل بها
انفعالاً معيناً .

ويميل بعض النقاد المعنيين بالتحليل النفسي الى البحث عن حقيقة كل بطل من ابطال
القصص والتمثيلات في نفس الاديب الذي تصورهم وصوّرهم . وقد يكون في هذا شيء من
الغلو ، فليس من الضروري ان يكون لمواطن هؤلاء الابطال جميعاً شبيه في نفس المؤلف .
ولكن من الضروري ان يكون المؤلف قادراً على تصور المواطن التي اودعها نفوس ابطاله .
وأن يكون قد استحضرها في نفسه وهو يؤلف ، وانفعل بها على نحو معين .

وحتى في كتابة « التراجم » بل في كتابة « التاريخ العام » لا بد من هذا الانفعال ،
فترجمة الشخصيات ليست عملاً موضوعياً كوصف تجربة علمية ، فلا بد للمؤلف من
احياء هذه الشخصية لتصبح الترجمة عملاً ادبياً ، وإحياء الشخصية معناه الانفعال
بوجودها وبصورها .

وكذلك التاريخ لا يدخل دائرة الادب اذا كان وصفاً مجرداً لحوادث ميتة ، ولكنه
يصبح عملاً ادبياً اذا انفعل المؤرخ بالحوادث، وصورها حية ممتزجة بالاحياء الذين اشتركوا
فيها . كما لو كان يكتب قصة كائن حي لا قصة حادثة .

والمقالة هي كذلك عمل ادبي ، لانها تصور انفعال كاتبها تجاه مؤثر ما كالقصيدة ،
وكذلك البحوث الادبية - ما يسمى الادب الوصفي - يتوافر فيها عنصر التجربة الشعورية ،
على نحو من الانحاء قبل ان تحسب في سجل الآداب .

كل ما هنالك ان درجة الانفعال تختلف في فنون الادب المختلفة ، فهي في الشعر أعلى منها في سائر الفنون الادبية . وفي القصة والترجمة والمقالة تتفاوت ، وقد تصل الى درجة الشعر في بعض المواقف . ونكتفي بهذا القدر هنا فالحديث المفصل عن كل فن من فنون الادب سيأتي في حينه .

* * *

ولكن اذا كانت غاية العمل الادبي هي مجرد التعبير عن تجربة شعورية تعبيراً موحياً مثيراً للانفعال في نفوس الآخرين ، فهل تراه يستحق من الانسانية ان تشغل به نفسها فترات من هذه الحياة الممدودة الايام ؟

والجواب : ان نعم ! فليس بالقليل ان يضيف الفرد الغاني المحدود الآفاق الى حياته صوراً من الكون والحياة ، كما تبدو في نفس انسان ملهم ممتاز هو الاديب .

وكل تجربة شعورية يصورها اديب تصبح ملكاً لكل قارئ مستعد للانفعال بها ، فاذا انفعال بها فقد أصبحت ملكه ، وأضاف بها الى رصيده من الشاعر صورة جديدة ممتازة . ولحسن حظ الانسانية التي لا تملك من العالم المادي المحسوس الا حيزاً ضئيلاً محدوداً ان في استطاعتها ان تملك من العوالم الشعورية آماداً وأنماطاً لا عداد لها . وكلها ولد اديب عظيم ولد معه كون عظيم ، لانه سيترك للانسانية في ادبه نموذجاً من الكون لم يسبق ان رآه انسان !

وكل لحظة يمضيها القارئ المتذوق مع اديب عظيم، هي رحلة في عالم ، تطول او تقصر، ولكنها رحلة في كوكب متفرد الخصائص ، متميز السمات .

تعال نصاحب « طاغور » فترة من الوقت في عالمه الراضي السمع ، فان عنده دائماً ما يعطيه ، وان نمود صفر اليدين بعد رحلة مع هذا الروح المانع الوهاب :

« اليوم لم يختم بعد . والسوق التي على شاطئ النهر لا تزال .

« لقد خفت ان يكون يومي قد تبدد ، وآخر دراهمي قد ضاع .

« ولكن . لا . لا يا أخي . اني مازلت أملك شيئاً لان حظي لم يسلبني كل شيء . »

* * *

« الآن انتهى البيع والشراء

« لقد جمعت حصيلتي من الطرفين
« والآن حان وقت عودتي الى البيت
« ولكن ، أيها الحارس ، أفتطلب ضريبتك ؟
« لأتخف يا أخي . لاني مازلت املك شيئاً . لان حظي لم يسلبني كل شيء » .

* * *

« ان مسكون الريح بنذر بالمصافة
« وان السحب المتجهمة في الغرب لا تبشر بخير
« والماء ساكن ينتظر الريح
« اما انا فأهروول لأعبر النهر قبل ان يدركني الليل
« ولكن ، يا صاحب المبر ، أفتريد ان تطلب اجر ك ؟
« أجل ، يا أخي ، اني مازلت املك شيئاً . لان حظي لم يسلبني كل شيء » .

* * *

« وفي ظلال الشجرة على جانب الطريق ، تربع الشعاذ
« واأسفاه ! انه يحدق في وجهي ، وفي عينيه رجاء وحياء !
« اني ، في ظنه ، غني بما ربحت في يومي
« أجل ، يا أخي ، اني مازلت املك شيئاً ، لان حظي لم يسلبني كل شيء » .

* * *

« لقد اشتد ظلام الليل ، وأقفر الطريق ، وتألق الجاحب بين اوراق الشجر
« من عساك تكون يا من تتبعني في خطوات متلصصه صامته ؟
« آه ، لقد عرفت ، انك تريد ان تسرق مني كل ارباحي
« لن أخيب ظنك !
« لاني مازلت املك شيئاً ، لان حظي لم يسلبني كل شيء !

* * *

« وصلت المنزل عند منتصف الليل بيدى فارغتين
« وأنت لدى الباب تنتظرين في يقظة وصمت ، وفي عينيك الرغبة
« وكعصفورة وجلة طرت الى صدري ، يدفعك حب تواق
« آه يا إلهي . ان شيئاً كثيراً ما يزال باقياً معي ، لان حظي لم يخدعني ، ويسلبي كل
شيء » (١) .

* * *

أترى انها رحلة الى السوق ، ام انها رحلة في حياة ؟ وأي رضاء وأي اطمئنان وأية ثقة
تلك التي تستشعرها في هذه الرحلة مع « طاغور » ؟ . الحياة تعطي والحياة تأخذ . ولكن
هناك في النهاية ثروة لا تنفد . ثروة القلب والشعور . وتلك السباحة الراضية حتى مع السارق
المتلصص الذي يريد ان يسرق ارباح اليوم كله . « لن اخيب ظنك » ، وذلك الحب العميق
الشفيف الرفاف : « وأنت لدى الباب تنتظرين في يقظة وصمت وفي عينيك الرغبة . وكعصفورة
وجلة طرت الى صدري يدفعك حب تواق » وقد سرقت حميلة اليوم كله اثلاً يخيب ظن
السارق ! ولكن « ان شيئاً كثيراً ما يزال باقياً معي » ، انه هنا في ذلك القلب الكبير .
ان لحظات مع هذا « الانسان » في هذا العالم الراضي كالفرديوس ، الناعم كالأحلام ،
لهي عمر جديد ، وكون جديد .

* * *

من هذا الرضا السمع الواهب المستبشر الوديع ، تعال نخط الى عالم آخر ، عالم حائر
يأس ، يحس أنه معجل عن الحياة والوجود ، الى الموت والفناء ، ولا تترامى له شعاعة من
نور يكشف بها ظلمات الغيب والقضاء ، فينغمس في غيوبة الشراب يستجيب لها لينسى حيرته
في الظلام ، بعد ما أعياء دق ابواب الغيب ، وتلس بصيص من ضياء . انه عالم الخيام :

سمعت صوتاً هاتفاً في السحر كادى من الحان : غفاة البشر
هبوا املأوا كأس الطلى قبل ان تقعم كأس العمر كف القدر

* * *

(١) ترجمة لطفي شلش في مجموعة سماها « رعاة الحب » واسمها القدي وضعه طاغور « البستاني » .

أحس في نفسي ديب الفتاء ولم أصب في العيش الا الشقاء
ياحسرتا ان حان حيني ولم يتح لفكري حل لغز القضاء

* * *

أفق وصب الحمر أنعم بها واكشف خبايا النفس من حجبا
ورو أوصالي بها قبلما يصاغ دن الحمر من تربها

* * *

تروح أيامي ولا تقتدى كما تهب الريح في القفد
ومما طويت النفس هما على يومين : أمس المنقضي والغد

* * *

غد بظهر الغيب واليوم لي وكم يخيب الظن في المقبل
ولست بالغافل حتى أرى جمال دنيائي ولا أجتلي

* * *

سمعت في حلمي صوتا أصاب ما فتق النوم كمام الشباب
أفق فان النوم صنو الردي واشرب فمثواك فراش التراب
سأنتحي الموت حيث الورود وينمحي اسمي من سجل الوجود
هات اسقينها يا منى خاطري فغاية الأيام طول المهجود (١)

* * *

هذه رحلة أخرى في عالم آخر : رحلة مضنية ولا شك ، ولكنها لذينة ، لذة الألم ، ذلك
الزاد الالهي الذي تقتانه الأرواح . وكما خالجتنا فيها من شاعر : مشاعر الأسمى والكتابة
والعطف على ذلك الروح المذب الحائر الذي يفني نفسه في طلب النور .

* * *

والآن فالى عالم ثالث ، عالم يائس من الخير في الدنيا ، ساحر بخداع العواطف والمشاعر ،

(١) ترجمة رامي .

يتصور النظم الكونية تطارد بسنف أبناء الغناء الضعاف ، ولكنه ساكن لا يدي الجزع ولا يشور . . إنه توماس هاردي :

« - آه اخالك تحفر عند قبري يا حبيبي ، نرس على حوافيه أشجار السذاب .
« - كلا ! حبيبيك ذهب البارحة ليخطب كريمة من أجل كرائم الثراء ! وهو يقول
في نفسه : ماذا عليها من خير أن أتقض لها عهدي في الحياة ؟ !

« - إذن من ذلك الذي يحفر في ناحية القبر ؟ أقاربي الاعزاء ؟
« - لا بنية ! انهم يجلسون هنالك ويقولون : ماذا يجدي ؟ أي نفع لهذه الاشجار والازهار
ان روحها لن يفلت من براثن القضاء خلال ذلك التراب المركوم !
« - ولكني أسمع حافراً يحفر هناك فمن ذا عسى أن يكون ! أهو عدوتي اللئيمة الرعناء ؟
« - لا . انها حين علمت أنك عبرت الباب الذي لا مفر منه ، ضنت عليك بالعداوة ، ولم
تجديك أهلاً للكره والبغضاء ، فما تبالي اليوم في أي مرقد ترقدين !

« - إذن من يكون ذلك الحافر على قبري ؟ فقد أعياني الظن ، وأقررت بالاعياء !
« - أوه . انه أنا يا سيدتي الودود ! أنا كلبك الصغير . أعيش بقربك وأرجو ألازعجك
ذهابي ومآبي في هذا الجوار !

« - آه نعم ! أنت الذي تحفر على قبري . عجباً كيف غفلت عنك ، ونسيت أن قلباً
واحداً وفياً قد تركته بين تلك القلوب الخواء ! وأي عاطفة لمترك في قلوب الناس تعدل
عاطفة الولاء في فؤاد الكلب الامين ؟

« - سيدتي ! اني أحفر عند قبرك لأدفن عظمة أعود اليها ساعة الجوع في هذه الطريق ،
فلا تعني عليّ ازعاجك ، فقد نسيت أنك في ذلك المكان تنامين نومك الاخير ! ! ! » (١) .
انه عالم قانط يائس . لا بصيص فيه من أمل أو عزاء . حتى العواطف والمشاعر التي
قد تعزي عن كثير من قسوة الحياء ، لا يراها إلا عبثاً وسخرية . لا حقيقة لها ولا وجود .
ولكنه عالم . عالم كبير فريد .

* * *

(١) ترجمة العقاد .

وقد اضطررت أن أجعل أمثلي هنا من الشعر . لان الاقتباس من الشعر ممكن ،
لا لأنه وحده الدليل على أن الادب يفتح للانسانية عوالم جديدة من الشعور . ففي القصة
والتمثيلية والأقصوصة وتراجم الشخصيات . . . الخ تجد هذه العوالم . ولكنها تفقد قيمتها
بالتلخيص والاختصار .

وما دمننا قادرين على أن نميش تجارب هؤلاء الأدباء - مرة أخرى - ونفعل بها كما نفعل
أصحابها ، فإن هذا رصيد يضاف الى أعمارنا ، وزاد يضاف الى أزوادنا في الرحلة القصيرة
المحدودة على هذا الكوكب الارضي الصغير . !

القيم الشعورية والقيم التعبيرية

في العمل الأدبي

العمل الادبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير . وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعوري ، ولكنها بالقياس الادبي متحدتان في ظرف الوجود ؛ ذلك أن التجربة الشعورية في العالم الشعوري مرحلة تسبق في نفس صاحبها ، ثم يليها التعبير عنها في صورة لفظية . أما في العالم الادبي فلا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبر عنها في هذه الصورة اللفظية . وإنما لتبقي مضمرة في النفس ، ملكاً خاصاً لصاحبها ، فلا تند عملاً أدبياً له وجود خارجي الا حين تأخذ صورتها اللفظية . وحين يدركها الآخرون فانما يدركونها من خلال التعبير اللفظي الذي وردت فيه ، ولا يملكون لها صورة أخرى الا اذا صورت في تعبير لفظي آخر . وفي هذه الحالة لا تكون هي بعينها كما صورها التعبير الاول - على الأقل بالقياس الى القراء - فما يستطيع تعبيران مختلفان أدني اختلاف ، أن يرسميا صورة واحدة لتجربة شعورية معينة .

ومن هنا نجد أن هناك صعوبة مادية في تقسيم العمل الادبي الى عناصر : لفظ ومعنى . أو شعور وتعبير . فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاهما وحدة لا انفصام لها في العمل الادبي ، وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية ، وليست القيمة الشعورية الا ما استطاعت الالفاظ أن تصوره ، وأن تنقله الى مشاعر الآخرين .

ولكننا على الرغم من هذه الحقيقة الواقعة مضطرون أن نتحدث عن هذه القيم كأنها منفصلة ، كما نستطيع أن نضع قواعد عملية للنقد الادبي ، تقربنا من الصواب والدقة في إصدار أحكام أدبية معلة !

وهذا العمل لن يكون مأموناً إلا اذا ظللنا على الدوام ؛ وفي كل خطوة ، نتذكر أن العمل الادبي وحدة ، وأنه لا سبيل لنا الى تقدير القيم الشعورية الا من خلال القيم التعبيرية . ولقد كان من حق القيم التعبيرية أن تتقدم في الحديث ، لأنها وسيلتنا الى القيم الشعورية .

ولكن لأن القيمة الشعورية هي المقصودة أولاً وأخيراً ، وهي التي أسلفنا أنها تستحق من الانسانية تمضية فترات في تمليلها من عمرها المحدود على هذه الارض ، لانها تضيف زاداً جديداً الى رصيدها المحدود من الحياة . . لهذا كله لا نرى بأساً في البدء بالحديث عنها ، على أن يكون مفهوماً أن كل قيمة شعورية نعرض لها إنما ندرسها في النص التعبيري الذي وردت فيه ، وكما تظهر من خلال هذا النص المعروض .

القيمة الشعورية

يجزم المشتغلون بتحقيق الشخصية بأنه لا يوجد اثنان على ظهر الارض تتماثل بصمات أصابعهما . وكذلك نستطيع نحن أن نجزم بأنه لا يوجد اثنان على ظهر هذه الارض تتماثل مشاعرهما . كل انسان هو نسخة فريدة لم يطبع منها نظير ، حتى التوائم الذين تتشابه ملامحهم - تتشابه ، ولكنها لا تتماثل قط ، وكذلك نفوسهم ، بل لا بد أن تكون شقة الخلاف هنا أوسع ، لأن كل انحراف صغير في جزئية صغيرة من جزئيات التكوين والبيئة والملابسات ، تنتهي الى انحراف كبير في النهاية .

وهذه النظرية تبسدي لنا الكون أوسع كثيراً من حدوده المادية . فهذه الاعداد التي لأحصر لها من الانساني من فجر الحياة الى مغربها ، أكبر كثيراً مما تدل عليه أرقامها ، لان كل فرد فيها قد تصور الكون صورة خاصة على نحو من الانحاء ، فقدما للكون نسخ متغايرة بعداد هؤلاء الافراد !

وتصور الناس على هذا النحو يوحى لنا بمعظمة الحياة ، أكثر مما يوحى اليها أي تصور آخر . ولكن ما الذي يعنيننا من هذا كله في النقد الادبي ؟

إنه يعنيننا لان الاديب فرد ممتاز . فإذا نحن تطلعنا لان نرى نسخ الكون المادية في شعور الافراد الماديين ، فكيف يشوقنا ان نطلع على النسخ الممتازة من الكون والحياة في نفوس الادباء وأن نقضي لحظات ونقوم برحلات في هذه الاكوان العجيبة ، ونرى فيها من المشاهد قدر ما نقضي من اللحظات والرحلات . . .

وفي الفصل السابق قمنا بثلاث رحلات ممتعة في عوالم طاغور والخيال وتوماس هاردي . وقد لحظنا التنوع والتفرد في كل عالم ، ولحظنا طابع الذاتية الشخصية في كل كون من هذه الاكوان العظيمة .

هذا الطابع هو السمة الاولى للتجارب الشعورية في العمل الادبي ومنه تستمد قسطاً من قيمتها في ميزان النقد .

فليس المطلوب من الاديب ان يقول كلاماً كيفما اتفق ، ولكن المطلوب ان يكون له ميسم ذاتي ، وطابع شخصي ، يدمج به كل عمل يخرج من بين يديه ، فيلمسه القارئ في كل اعماله ، لا في طريقة تعبيره ، ولكن اولاً في طريقة شعوره .

وهذا الطابع لا يبدو فقط في الادب الذي يعبر تعبيراً مباشراً عن الانفعال الشخصي كالشعر الغنائي مثلاً ، بل يبدو في كل ما مست يد الاديب من قصة او رواية او ترجمة حياة او مقالة او بحث ادبي ، لان الطابع الشخصي لا يفارق صاحبه في لحظة من اللحظات ، وكل ادب هو ادب ذاتي في الحقيقة من هذه الناحية .

وليس هذا الطابع اسلوب تعبير لفظي فحسب ، ولكنه قبل ذلك طريقة شعور . نعم ان طريقة تناول الموضوع ، وطريقة التعبير اللفظي جزء من هذا الطابع ، ولكنها جزء تابع لطريقة الشعور ، ولتصور الاديب للكون والحياة ، او لاحساسه في فترة من الفترات بالكون والحياة .

وفي الامثلة التي اخترناها لطاغور والخيام وتوماس هاردي ، ليست طريقة تناول الموضوع وحدها هي التي تحمل طابع كل من الشعراء الثلاثة ، ولكنها قبل هذا طريقة الاحساس بالحياة ، والجو الشعوري الذي تنسم روائحه في رحلتنا هناك .

* * *

فنحن مع طاغور في عالم راض سمح ودود متجاوب متجاذب حنون ، وفي كون تمسك اطرافه وتجمع عناصره خيوط رفيعة عميقة سارية كأنغام الموسيقى في اللحن الكبير . ونحن مع الخيام في عالم حائر ملهوف معجل يخبط في الظلام ، فلا تهديه شعاعة من نور ، ولا بصيص من ضياء . وقد أسدلت دونه الحجب ، وأغلقت في وجهه الابواب .

ونحن مع توماس هاردي في عالم يائس قانط لا رجاء فيه ولا عزاء . عالم تقسوفيه النظم الكونية على البشر ، فتحطم آمالهم ، وتمتد بطاعهم ، وتسخر بمقدساتهم ، ولا تدع لهم حتى عزاء المواطنين والمشاعر . هو كذلك في قطمته التي اقتبسناها وفي كثير من شعره ، وفي قصصه الطويلة وأقاصيصه على السواء . واقرأ له « تس » و « جود المغمور »

واقراً له مجموعة اقاصيص «سخریات الحیاة الصغیرة» وسواها تجد فیها جمیعاً ذلك العالم
الیائس القانط بلا رجاء ولا عزاء .

كذلك نجد أنفسنا فی عوالم خاصة حیثا نكون مع المتنبی وابن الرومی والممری . وهي
عوالم قد لا تبلغ فی العمق والشمول حدود تلك العوالم . ولكنها علی كل حال عوالم كاملة ،
مميزة السمات ، واضحة المعالم ، معروفة الخصائص .

فتنحن مع المتنبی فی عالم كله صراع وكفاح ، لا رحمة فیة ولا بر . ولا تخرج فیه ولا
إبقاء . وهو مع هذا صراع لذیذ محبب ، حتی لكأن المواقف فیة أعراس ومهرجانات !

ومن عرف الايام معرفتي بها وبالناس روى رحمه غير راحم
فليس بمرحوم اذا ظفروا به ولا في الردى الجاري عليهم بآثم

* * *

ولا تحسبن المجد زقاً وقينة فما المجد الا السيف والفتكة البكر
وتضرب اعناق الملوك وأن ترى لك الهبوات السود والعسكر الحمر
وتركك في الدنيا دويماً كأنما تداول سمع المرء أغثله العشر

* * *

نثرهم فوق الأحيدب نثرة كما ثرت فوق المروس الدراهم !

* * *

ونحن مع ابن الرومی فی عالم منهوم بلذائذ الحس والجوارح ، تتصل بها لذائذ النفس
والشاعر . ويدور علیها شعر الوجدان والحرمان ، ويواجه بها مشاهد الطبيعة ولذائذ
الجوارح والبطون سواء !

أجنت لك الوجدان أغصان وكثبان فیهن نوعان تفاح ورماني
وفوق ذینك أعتاب مهدلة سود لمن من الظلماء ألوان
وتحت هاتيك عتاب تلوح به أطرافهن قلوب القوم قنوان
غصون بان علیها الدهر فاكهة وما الفواكه مما يحمل البان
ونرجس بات ساري الطل يضربه وأقحوان منير النور ريان

السفن من كل شيء طيب حسن فهن فاكهة شتى وريحان

* * *

رياض تخايل الارض فيها خيلاء الفتاة في الابراد
منظر معجب تحية أنف ريحها ريح طيب الاولاد

* * *

لولا فواكه أيلول اذا اجتمعت من كل نوع ورق الجو ، والماء
اذن لما حفلت نفسي متى اشتملت عليّ هائلة الجالين غبراء

فالنساء في الايات الاولى : أغصان وكثبان ، جناهن تفاح ورماني وأعنان وعنان
وزجس وأقحوان . والرياض في الايات الثانية : فتيات يتخابلن في أبراد ، وريحها ريح
طيب الاولاد . والفواكه في الايات الثالثة مع رقة الجو والماء هي الحياة . ولولاها لما بالى
الموت ولا أحب الحياة !

وهكذا تختلط اللذائذ في حسه ونفسه ، وتتوحد الطبيعة الجميلة واللذائذ الشبيهة ،
ويتعمق هذه وتلك على السواء . وهذا هو عالم المنهوم بالسطوح والاعماق من لذائذ الطبيعة
ولذائذ الحياة !

* * *

ونحن مع المعري في عالم مشثوم ، كله ظلم وخداع وشر ونفاق ويأس وظلام . وتخدعنا
الحياة فنعيش في هذا العالم الذي لا خير فيه ولا صلاح له ، ولارضاء في ماضيه ولا مستقبله .
ظلم الحمامة في الدنيا وان حسبت في الصالحات كظلم الصقر والبازي

* * *

يفادر غابه الضرغام كما ينازع ظبي رمل في كناس !
سجايا كلها غدر وخبت توارثها أناس عن أناس !

* * *

مشقينا بدنيانا على طول ودها فدونك مارسها حياتك واشقها
ولا تظهرن الزهد فيها فكلنا شهيد بأن القلب يضم عشقها !

* * *

تنازع في الدنيا سواك وماله ولا لك شيء في الحقيقة فيها
ولم تحظ في ذاك النزاع بطائل فمتفقوها مثل مختلفيها !

* * *

وهكذا نجد لكل عالم طعمه وجوه وطابعه وسماته . ولكن تختلف آفاق هذا العالم سعة
وضيقاً وارتفاعاً وانخفاضاً ، ويتسم كل عالم بخصائص صاحبه وميزاته .

كل ما هنالك أن شعراء العربية في الغالب يصورون لنا فلسفتهم الشعورية في قـوالب
فكرية ، ويصوغونها لنا قواعد في أبيات قليلة ، أما طاغور والحيام وتوماس هاردي ، فقد
صوروا لنا عوالمهم في مشاعر ومشاهد جزئية ، تنتهي من خلالها الى عوالم شعورية حية وذلك
يتعلق بطريقة تناول الموضوع والسير فيه (وسياتي تفصيل ذلك عند الحديث عن القيم التعبيرية
في العمل الأدبي) .

ولكن طابع الشخصية واضح هنا وهناك على كل حال .

وطابع الشخصية هو السمة الأولى لكل أديب أصيل . وهو لا يقتصر على النظرة
الشعورية الى الكون والحياة ، بل يتعداها لي طريقة تناول الموضوع ، أي الاسلوب ، والى
التعبير نفسه واختيار الالفاظ فيه . ولكننا هنا لا نتوسع في هذه الخصائص التعبيرية لان لها
مكانها الخاص .

وحقيقة ان لكل فرد إنساني طابعه الخاص كما أسلفنا . ولكن التقليد قد يفضي على هذا
الفرد ، أو قد يكون الامتياز ضئيلاً فينبهم في غمار الطبائع والسمات العامة . وهذا يفقد العمل
الأدبي أخص قيمه الشعورية .

ولا تعارض بين أن يكون للأديب طابعه الخاص ، وأن يقع التجاوب بينه وبين الآخرين .
فهناك قدر مشترك من المشاعر الانسانية العميقة . كما أن هناك استعداداً في الكثيرين لان
يسموا على طبيعتهم ، ويتطلعوا الى ما فوق رؤوسهم . ومن خصائص الادب الحي أن يمنحنا
القدرة على الانفعال به ، ولو كان أسمى من مشاعرنا الخاصة ، لانه يستطيع أن يرفعنا إليه
لحظات ، وأن يخرجنا من قيد اللحظة الحاضرة في حياتنا كذلك ؛ ويصلنا بنبع الحياة الساري
وراء اللحظات المفردة والاحداث المحدودة . ويضيف إلى أعمارنا والى أرصدتنا الخاصة من
الحياة آماداً وآفاقاً أكبر وأوسع من حياة الافراد في جيل من الزمان .

* * *

ولعلنا بهذا نكون قد وصلنا الى القيمة الشعورية الكبرى للعمل الأدبي ، فالاديب الكبير رائد من رواد البشرية، يسبق خطاها ، ولكنه ينير لها الطريق ، فلا تنقطع بينه وبينها الطريق ! وهو رسول من رسل الحياة الى الآخرين الذين لم ينجحوا « حق الاتصال » ! كما منحه ذلك الرسول ، فهو يطلع من خفايا الحياة على ما لا يطلع عليه الآخرون ، وهو يحسها في صميمها مجردة عن الملابسات الوقتية ، والحدود الزمنية . يحسها كما انبثقت أول مرة من نبعها الاصيل ، وكما تدفقت غير متقطعة في مجراها الواسع الطويل .

ووظيفته أن يفتح المنافذ بيننا وبين هذا النبع بقدر ما نطيق . وقيمة الاديب الكبير إنما تقاس بمقدار اتصاله بالنبع من وراء الحواجز والسدود .

وبعض الادباء يبدو دائم الصلة بالنبع الكبير ، أولئك هم الكبار . وبعضهم يتصل بهذا النبع فيرشف منه قطرات سريعة ، ثم يحال بينه وبين النبع فيقف من وراء السدود ، حتى تتاح له قطرات أخريات . أولئك هم الممتازون على تفاوت في هذا الامتياز .

ومن هنا يبدو شاعر مثل طاغور في القمة العليا ، لانه على اتصال دائم بالنبع الكبير ، وكل جزئية من جزئيات حياته متصلة بما وراء الستار ، والمنافذ بينه وبين الام الكبيرة مفتحة على الدوام . وهو قادر على أن ينقلنا دائماً عن طريق الخاطرة الجزئية الوقتية الى الاحساس الكلي بصلتنا الكبرى بالحياة . وهذه ميزة لا تتوافر إلا لعدد قليل جداً من الشعراء .

فالكثيرون - حتى من المباشرة - يستطيعون أن ينقلوا الينا شعورهم باللحظات الجزئية والحالات النفسية قوياً دافقاً يسري في شعورنا ، وأن ينقلونا الى عالمهم لنشاركهم مشاعرهم كأننا نعيشها . وقد يصلوننا في بعض اللحظات بالازل والابد . ولكن كل لحظة عندهم منفصلة عن كل لحظة ، وكل حالة شعورية هي وحدة قائمة بذاتها ، ولحظاتهم مع الكون الكبير معدودة ، ومن هذا النحو كبار الشعراء في الادب العربي عامة في القديم والحديث .

والفارق بين الدرجتين : أن كل لحظة في عالم طاغور وأمثاله النادرين ، هي جزء غير منفصل عن الكل الكبير ، وأنه يقودنا بخفة من نقطة البدء المحدودة الى العالم المطلق وراء الزمان والمكان ، ففي كل لحظة شعورية احساس بالكون كله وبصلة الفرد بهذا الكون الكبير . . وأن كل لحظة في عالم الآخرين هي لحظة مفردة قوية مليئة ، ولكنها في منزل عن يقية اللحظات ، وكأنما هي رحلة مثبتة في ناحية من الكون لا تتعدها . وقد نستطيع أن

نرى أكوانهم الخاصة حين نجمع هذه الرحلات جميعاً . أما طاغور وأمثلة السادرون فانهم يطلعوننا على الكون كله في كل رحلة صغيرة على وجه التقريب .

يقول طاغور في إحدى مقطوعاته :

« إن الطائر الأصفر يعني على الفن فيرقص قلبي فرحاً (١) .
« نسكن معاً قرية واحدة ، وهذا هو سر سرورنا معاً .
« يجي . حملاها المدلان ليرعيا في ظل أشجار حديقتي .
« وإذا ماضلا طريقها في حقل شميري أحملها بين ذراعي .
« اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع .
« أما اسمها هي فهو « رانجانا » .

* * *

« وبفصلنا حقل واحد .

« فالبحل الذي يتجمع في حديقتنا يذهب يبحث عن الرحيق في حديقتهم .
« وأزهارهم التي تتساقط في النهر يدفعها التيار الى حيث نستحم .
« وسلال أزهار « الكسم » الجافة تجلب من حقولهم الى سوقنا .
« اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع .
« أما اسمها هي فهو « رانجانا » .

* * *

« إن الطريق الذي يؤدي الى منزلها يعبق في أيام الربيع برائحة أزهار « المانجو » .
« عندما ينضج بذر كتانهم ويكون صالحاً للجمع يزهر القنب في حقولنا
« والنجوم التي تبسم لكوخهم تبعث لنا بنفس النظرة المتلألئة
« والأمطار التي تملأ أحواضهم تنعش عندنا غابات « الكادام »

(١) ترجمة لطفي شلش في مجموعة (رعاة الحب) .

« اسم قريتنا » خانجانا ، ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع
« أما اسمها هي فهو » رانجانا »

* * *

وهي قطعة غزل تعبر عن شعور الشاعر في لحظة محدودة من الزمان ، ولكن أين نحن ؟
اننا مع الطبيعة كلها : طائرها الاصفر يعني على الفن ، وحملها الوديعان المدلان ، والظل
والنهر والنحل والرحيق ، وأزهار الكسم وغابات الكادام ، والكوخ والقرية . .

وليس المهم جمع هذه المشاهد . إنما المهم هو انسيابه هو مع هذه المشاهد ، واختلاط
مشاعره بمشاعر النهر والقرية ، وحييته وحمليها المدلين ، والطائر الاصفر الجميل . ثم هذا
الشعور الحلو بالاتصال المباشر بحبيته وبالطبيعة كلها في لحظة ، وهذه الصلات الكبرى
المتوشجة السارية بلا انتباه بينه وبين الكون كله في لحظة ، وانه ليصان بالطبيعة وأبنائها صلة
الود والرحمة والتعاطف بلا كلفة ولا قيود ولا مراسيم ، حيث يقوم له جميع أبنائها بمهمة
الرسول الأمين بين المتحايين ، وحيث يتسق الجميع في لحن واحد جميل .

اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع ، أما اسمها هي فهو
« رانجانا » . . حتى الاسماء تتقارب وتنساب موسيقاها الحلوة الوديمة المديدة ! وكأنا هم
جميعاً نفحات متناسقة في لحن عذب منساب !

ويقول في مقطوعة أخرى :

« انتشرت فوق حقول الارز الخضر والصفير سحب الخريف يطاردها شعاع
الشمس النفاذ .

« لقد نسيت النحل ان ترشف الرحيق حين أسكرتها نشوة الضوء فانطلقت دون وعي
منها تطن ، والأوز في جزر النهر يعوم في فرح لغير غاية .

« لا تدع احداً يذهب الى منزله هذا الصباح يا صاحبي .

« لا تدع احداً يذهب الى عمله .

« دعونا نفتحم السماء الزرقاء قبل العاصفة ، ونهرب الفضاء عدواً .

« ان الضحكات لتسبح في الخلاء كزبد النهر في وقت الفيضان .

« أيها الرفاق دعونا تنفق هذا الصباح في الأغاني الساذجة » !

فهنا نجدنا كذلك اطفالاً مع سائر اطفال السال الطبيعة في ذلك العرس الساذج الطليق الذي
أتاحت له الأم الرؤوم ، وأعدته للعدو بلا غاية ، والفرح من الاعماق . . . الفرح . . . ذلك الفرح
الطليق الذي يفيض في النفس عفواً حين تنطلق من القيود ، فتسبح الضحكات في الخلاء
كزبد النهر في وقت الفيضان. « فلا تدع احداً يذهب الى عمله ، ولا تدع احداً يذهب الى
منزله » فليس اليوم للبيوت ولا لضرورات المعاش ، وانما هو للفرح والفرح في عرس الحياة .

وليس من الضروري ان يصلنا الشاعر بالكون الكبير عن طريق عرض مشاهد
الطبيعة . فطاغور في مقطوعته التي مرت في الفصل السابق لا يعرض مشاهد الطبيعة كما يعرضها
هنا ، وان وردت في مواضع لا نلون جواً لمقطوعة ! ولكنه يتقلنا من خلال التجارب الجزئية
التي يذكرها : مناظر السوق والأخذ فيها والمطاء ، وعودته من السوق راجحاً ، وترحيبه
بأداء ضريبة الحارس ، وصاحب المعبر ، وعطيته للشحاذ ، وتسليمه مامعه للص حتى « لا يخيب
ظنه » ! ووصوله المنزل بيديه فارغتين ، واستقباله له لدى الباب « كعصفورة وجلة »
وشعوره بأنه لا يزال معه ما يعطيه . . .

يتقلنا من خلال هذه الجزئيات المحدودة الى شعور شامل غير محدود . ان هناك رصيذاً
مذخوراً . وانه لا خسارة فيما وهب ، فانما أخذ من سوق الحياة ، وأدى لأبناء الحياة ،
و « ان شيئاً كثيراً لا يزال باقياً معه » بعد ما ذهب وبعد ما سلب . فهناك شعور منساب وراء
اللحظات الجزئية ، وهناك احساس شامل بقضية كبرى وراء الجزئيات .

ولم يقل لنا هو شيئاً عن هذه القضية الكبرى ، ولكنه قادنا من الحيز المحدود بالتجارب
الجزئية ، في مسارب خفية ، الى الفضاء المطلق وراء الحدود والقيود . وألهم شعورنا هذه
الحقيقة الكبرى دون ان يشغل أذهاننا بأدراكها ، وأفهم نفوسنا بالرضى والسماحة
والثراء والاكتفاء .

وكذلك يصنع في مقطوعته التالية :

« لماذا انطفأ المصباح ؟

« لقد سترته بعباءتي لأحميه من الريح . لهذا انطفأ المصباح !

« لماذا ذبلت الزهرة ؟

« لقد ضممتها الى صدري في لفحة الحب ، لهذا ذبلت الزهرة !

« لماذا جف الجدول ؟ »

« لقد بنيت خزاناً عبر الجدول لأستفيد منه وحدي ، لهذا جف الجدول ؛

« لماذا انقذ وتر الناي ؟ »

« لقد حاولت ان اوقع عليه لحناً فوق احتماله . لهذا انقذ وتر الناي ! »

وهي مشاهدات جزئية صغيرة . ولكن ما الشعور العام الذي يغمرنا حين ننتهي من استعراضها ؟ انه الشعور بالسباحة المطلقة من الكل الى الكل ، والشعور بالرفق واليسر في تناول الحياة ، والشعور باستصغار الملك والاحتجاز والاحتجان !

ولم يقل لنا الشاعر ولا قضية من هذه القضايا ، ولكنها انسابت من قلبه شعوراً فائضاً فاتصلت بشعورنا ، وتجاوزت بنا هذه الجزئيات المحدودة الى الفضاء الشاسع وراء المحدود . وليس حتماً ان تكون كل أنماط الشعور بالكون والحياة كشعور « طاغور » فرحاً بالحياة وأنساً . وسباحة مع الحياة واندماجاً . فذلك نمط خاص . والاتصال الأكبر بالكون أنماط شتى ، والمسالك اليه كثيرة .

فها هو ذا الجامعة بن داود في « العهد القديم » ينظر الى الكون فلا يرى الا التكرار المستثم المبتس ، وإلا العبث والباطل في كل ما كان وكل ما يكون . ولكنه يكشف لشعورنا عن الكون كله في شعوره . ونخلفه او نوافقه ولكننا نطلع على صورة خاصة للكون في شعوره ، كما يتراءى له من خلال الجزئيات التي تقع تحت حسه :

« باطل الاباطيل . الكل باطل . ما الفائدة للانسان من كل تعب الذي يتعبه تحت الشمس ؟ دور يمضي ودور يحى . والارض قائمة الى الابد . الشمس تشرق والشمس تغرب ، وتسرع الى موضعها حيث تشرق . الريح تذهب الى الجنوب ، وتدور الى الشمال . تذهب دائرة دورانا ، وإلى مداراتها ترجع . كل الانهار تجري الى البحر والبحر ليس بمأان . الى المكان الذي جرت منه الانهار ، الى هناك تذهب راجعة . كل الكلام يقصر ، ولا يستطيع الانسان ان يخبر بالكل . العين لا تشبع من النظر ، والأذن لا تمتليء من السمع . ما كان فهو ما يكون ، والذي صنع فهو الذي يصنع . فليس تحت الشمس جديد . ان وجد شيء يقال له : انظر . هذا جديد . فهو منذ زمان كان في الدهور التي كانت قبلنا . ليس ذكر الأولين . والآخرون ايضاً الذين سيكونون لا يكون لهم ذكر عند الذين يكونون بعدهم . . . »

وهكذا يصور لنا الحياة كما يراها هو . مهزلة كبيرة لا نتيجة لها ولا جديد فيها .
باطل الا باطل . الكل باطل . وقبض الريح . ويطلعنا على كونه الخصاص ينشأ السأم
والملال ، واليأس من الماضي والحاضر والمستقبل . ولكنه كون كبير يستحق التأمل
والريادة على كل حال !

والخيام يقفنا في رباعياته المكرورة ذات اللون الواحد العميق النافذ وقفة ميثسة على
صورة اخرى ، فهذه البشرية المسكينة خارجة من ظلام الازل وصائرة الى ظلام الابد ،
ولا شمع هناك او هنا يهديها الطريق . ولكنه لا يعطيها لنا قضية يتملأها الدهن ، بل شعوراً
يغمر النفس ويغشى الوجدان !

وتوماس هاردي يقفنا في عالم يائس قانط لا رجاء له ولا عزاء ، تسخر فيه الاقدار
بالناس (١) ، وذلك من خلال مشاعر ومشاهدات .

ونستطيع ان نعرض أنماطاً أخرى . ولكننا لانجد حاجة بعد الذي عرضنا . فالمهم ان
يتجاوز بنا الشاعر جزئيات الحياة ولحظاتها المحدودة ، الى المحيط الشامل الكبير ، لا عن
طريق الفكر الذي يبلور القاعدة من الجزئيات كما يحاول بعض شعرائنا اليوم ان يصنع ،
ولكن عن طريق الشعور الذي يقودنا في مسارب خفية الى الكل الشامل من وراء الجزئيات .
فاذا لم يستطع الشاعر الا أن يمنحنا مبعثات قليلة في الكون ، أو لحظات قوية عميقة
مليئة في نفسه وشعوره ، فلن يجرمه ذلك أن يكون شاعراً ممتازاً . ولكنه ليس شاعراً
كبيراً بهذا القياس . وعندنا من شعراء العربية المتنبي والمعري وابن الرومي من هذا الطراز .

* * *

وسمة ثالثة ربما كان فيما مضى غنية عنها . ولكن لا بأس من افراد كلمة قصيرة لها . . تلك
هي سمة الصدق . ولن يكون للشاعر طابع خاص ، ولن يستطيع أن يصلنا بالكون الكبير ،
الا اذا كان صادقاً . . ولكن أي صدق : لسنا نعني الصدق الواقعي فذلك مبحث يهم الأخلاق
انما نعني صدق الشعور بالحياة وصدق التأثير بالمشاعر أي الصدق الفني .

(١) المؤلف لا يتفق مع الجامعة ولا الخيام ولا هاردي في طبيعة شعورهم بالكون والحياة . فتأثره
بالتصور الاسلامي الواسع البصير الدافق بالحياة والفاعلية والتور يقبه شر هذا الظلام والسلبية والقنوط ،
ولكنه يعرض هذه النماذج لوجودها في عالم الادب فلا ، والتصور الاسلامي للكون والحياة جدير بأن
ينشأ أدباً عظيماً أوسع رقمة وأبعد آماداً وأرفع آفاقاً .

ونحن لا نملك حق الاطلاع على ضمير الاديب ، ولكننا لا نعدم وسيلة لادراك الصدق الفني في عمله من خلال تعبيره .

ونضرب على ذلك مثالا قول شوقي في قصر أنس الوجود :

قف بتلك القصور في اليم غرقى ممسكا بعضها من الدعر بعضا
كمذارى أخفين في الماء بضاً سابحات به وأبدن بضاً

كل بيت بمفرده يعرض صورة جميلة الرسم والابقاع ، ولكنها مجتمعين يكشفان عن اضطراب في الشعور أو تزوير في هذا الشعور ، ذلك أننا حين نستعرض البيت الاول :

قف بتلك القصور في اليم غرقى ممسكا بعضها من الدعر بعضا

نجد أنفسنا أمام مشهد غرق ، والغرقى مذعورون ، يمسك بعضهم من الدعر بعضا .
قالشاعر إذن يرسم لنا مشهداً مشيراً لا انفعال الحزن والاسى . مشهداً يظلمه الفناء المتوقع بين لحظة وأخرى . ونشعر أن هذا هو الانفعال الذي خالج نفسه وهو يعاني هذه التجربة الشعورية .
ولكنه ينتقل بنا فجأة ونحن أمام المشهد نفسه لم نزاله فيقول :

كمذارى أخفين في الماء بضاً سابحات به وأبدن بضاً

فأي شعور بالانطلاق والخفة والمرح يوحيه مشهد المذارى ، ينزلن الماء سابحات، يخفين في الماء بضاً ويبدين بضاً ؟

هنا ظل لا يتسق مع الظل الاول ، يصور انفعالا شعورياً يغيّر الانفعال الاول ، فأى الانفعالين إذن هو الذي خالج نفس الشاعر ؟ أقرب تفسير انه لا هذا الانفعال ولا ذاك .
انها هي صورة لفظية لا رصيد لها من الشعور . فالتجربة الشعورية هنا مزورة ، كما تبدو من خلال هذا التعبير .

وحين يقول ابن المعتز في وصف الهلال .

انظر اليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

يفقد صدق الاتصال بالكون ، لانه لا يتجاوز رؤية البصر ، ولا يلعب وراءها أية رؤيا شعورية من منظر الهلال والسماء والطبيعة . انها هو شكل جامد لا إيماء له ، ولا ظل في الحس ولا في الشعور .

* * *

الخصوصية في الشعور ، ومدى العمق والشمول في الاتصال بالكون والحياة ، وصحة الشعور وصدق الاتصال؛ هي أخص القيم الشعرية في العمل الادبي . ولكن التقويم الكامل لا يكون الا حين تبحث القيم التعبيرية كذلك ، وهي التي تبدى من خلالها تلك القيم الشعرية . وذلك ما سنعرض له في الفصل التالي .

القيم التعبيرية

لا يتعلق النقد بالتجربة الشعرية في العمل الادبي الا حين تأخذ صورتها اللفظية ، لأن الوصول اليها قبل ظهورها في هذه الصورة محال ، ولأن الحكم عليها لا يتأتى الا باستعراض الصورة اللفظية التي وردت فيها ، وبيان ما تنقله هذه الصورة اليها من حقائق ومشاعر . ومن هنا قيمة التعبير في العمل الادبي .

ان الحقيقة العلمية يمكن التعبير عنها في صور مختلفة دون أن تنقص دلالتها أو تزيد ، لأن وظيفة التعبير في العلم هي مجرد تأدية الحقيقة الذمعية أو المعنى المجرد . اما الحقيقة الشعرية فكل تغيير في الالفاظ أو نظامها ، أو في تنسيق العبارات وترتيبها ، أو في طريقة تناول الموضوع والسير فيه . . يؤثر في صورتها التي ينقلها التعبير الى الآخرين ، ويؤثر تبعاً لذلك ، في طبيعة الاثر الذي تتركه في مشاعرهم ، وفي نوعه ودرجته كذلك .

ذلك ان وظيفة التعبير في الادب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات ، بل تضاف الى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الاداء الفني ، وهي جزء أصيل من التعبير الادبي . هذه المؤثرات هي الايقاع الموسيقي للكلمات والعبارات ، والصور والظلال التي يشتملها اللفظ وتشتملها العبارات زائدة على المعنى الذهني ، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، أي الاسلوب الذي تعرض به التجارب ، وتنسق على أساسه الكلمات والعبارات .

وكل هذه العناصر التعبيرية تبدو وحدة في العمل الادبي ، ولا تكمل دلالة كل منها الا باجتماعها وتناسقها ؛ ولكننا مضطرون هنا كذلك ان نتحدث عن كل منها كأنه وحدة منفصلة ذات قيمة تعبيرية خاصة ، وذلك تيسيراً لبيان قيمها الخاصة في مجال النقد الادبي ، على ان يكون مفهوماً ان كل هذه القيم تجمعها وحدة لا تتجزأ في العمل الادبي ، ثم تجمعها وحدة أكبر هي وحدة الشعور والتعبير . ويحسن كذلك ان ننبه الى الصور والظلال

والإيقاع ليست قيمياً تعبيرية لفظية مجردة من العنصر الشعوري ، لأن الخيال يتأثر بها والشعور يتملاها ، ولكننا نسميها قيمياً تعبيرية لسهولة التقسيم وملاك القول أن القيم كلها وحدة في العمل الأدبي يصعب انفصالها .

ونبدأ بالألفاظ :

كيف تدل الألفاظ . . أولاً على معانيها الذهنية ، وثانياً على الصور والأظلال المصاحبة ؟ لا بد لنا من رحلة مسحقة في مجاهل التاريخ الإنساني ، لنقف أمام الإنسان البدائي الذي لا يملك من اللغة إلا رصيذاً محدوداً ، قد يكون مجرد كلمات مفردة يرمز باللفظ الواحد منها إلى شيء أو حالة أو حركة . ويحملها رصيذاً كبيراً لا تحتمله إلا عبارات كاملة !

إن مؤثرات حسية معينة تقع عليه ، فيستجيب لها استجابة معينة : هذه أفعى تلدغه فيجد للدهغتها ألماً فظيماً هائلاً . أنه يتلوى من الألم . ويصرخ صرخات مبهمة ، وتتقلص عضلات وجهه ، وتتغير قسماؤه وملامحه ؛ فيرمز لهذا كله بلفظة واحدة أو ألفاظ مفردة متقطعة يصور بها هذه التجربة الحسية التي هزت كيانه كله . وغيره يراه ولكنه لا يجد العبارات الكاملة التي يصف بها مشاهدته من حركاته وما سمعه من أصواته . ولكنه ولا شك - وبعد التكرار - يدرك ما يعانيه . يدركه من تلويه وصرخاته وقسماته ، وقد يستطيع أن ينقل ما أدركه إلى الآخرين الذين لم يشاهدوا الواقعة ، وذلك بإعادة تمثيل هذه الحركات والصرخات مع بعض الألفاظ التي سمعها منه أو برمز من عنده جديد .

وهذا هو يكاد الظماً يقتله ، ثم يقع فجأة على الجدول الروي ، فيعب منه حتى يروى ، وعندئذ يحس بالراحة بعد الجهد ، فتنبسط أساريره ، ويتهيج ويطمئن . فإذا عادت له التجربة من جديد فقد تنبسط هذه الأسارير حتى قبل أن يشرب ، لأنه يتذكر بمجرد رؤية الجدول تلك الراحة التي أحسها بعد الري في المرة الأولى . وقد يريد أن يدل الآخرين على النبع ، فيشير إليه من بعيد ، وقد يعبر عنه بلفظ مصحوب بحركاته وقسماته الدالة على طريقة الارتواء ، وعلى الراحة التي تعقب هذا الارتواء ، فيفهم عنه الآخرون ما يريد . . . وهكذا من عشرات التجارب ومثاتها وآلافها .

كم ياترى من المهود والمصور قدمر واقضى ، قبل أن يهتدي هذا المخلوق إلى أن

يصوغ من الرموز القصيرة المبهمة عبارات كاملة تعبر عن مشاهد ومشاعر ومعاني؟ بل كم مر من العهود والعصور حتى تم الاصطلاح بين القطيع على دلالة تلك الرموز المفردة أولاً؟ لا يدري إلا الله كم مر من هذه العهود والعصور.

والمهم أن نحس الآن شيئاً عن طريقة الدلالة بهذه الالفاظ.

أغلب الظن أن شيئاً ما في جرس الالفاظ الأولى، ذلك الجرس الناشئ من مخارج حروفها، كان له صلة ما بالمشاهد أو بالحالات التي أطلقت لتدل عليها. وقد لانتهدي نحن اليوم إلى هذه الخاصية في كل لفظ في جميع لغات العالم، لأن عوامل أخرى تدخلت في الموضوع، ولأن الدلالة لكل لفظ لم تظل كما كانت منذ اللحظة الأولى. فكثير جداً من الالفاظ قد اتخذ على مدى العصور دلالات مختلفة، قد يصل اختلافها إلى أن تطلق على عكس ما كانت تطلق عليه. وقد تنتقل من الحسية إلى المعنوية كما تنتقل عن طريق المجاز والاستعارة إلى دلالات أخرى معنوية متداخلة. ولكن هذا كله لا ينفي المبدأ الأول، وهو أن جرس اللفظ كان له حسابه في الدلالة، وكان جزءاً في الاصطلاح الذي أنشأ المعنى اللغوي للفظ.

وشيء آخر كذلك أخذ يضاف فيما بعد إلى مدلول اللفظة اللغوي وجرسها، ذلك هو صورة المشهد أو الحادث الذي صاحب إطلاق اللفظ، هذه الصورة التي تستحيل إلى ذكرى شعورية ترد على الخيال كلما ذكر اللفظ، ورن جرسه في السمع.

وحينما كثرت التجارب والمشاهد استغل الإنسان ذاكرته وخياله ووعيه. فصار يكرر اللفظ الواحد كلما تكرر المشهد أو التجربة، وصار يصنف المشاهد والتجارب إلى أنواع، ويطلق على كل منها لفظاً معيناً يدل على النوع كله. وبذلك يأخذ اللفظ معناه الذهني التجريدي.

ولكن ترى يستطيع الذهن — حتى إلى هذه اللحظة — أن مجرد هذا المعنى من ملابساته — أي من مفرداته — أو « ماصدقاته » بلفظة المنطق؟ حينما يذكر لفظ « جبل » تراه لا يقفز إلى خياله صورة أو أكثر لجبل معين شاهده أو وصف له فتخيله، ولا تستعيد ذاكرته صور المشاهد التي أدركها هناك — أي نوع من الإدراك — وصور الاحاسيس التي اختلجت بها نفسه، وصور الملابسات الكثيرة التي أحاطت بهذه الاحاسيس؟

من منا يستطيع أن مجرد اللفظ — أي لفظ — من هذه الملابسات والمشاعر التي صاحبتها

في نفسه الخاصة ؟ وكذلك هو لا يستطيع ان يجرده من كثير جداً من هذه الملابس
والمشاعر التي صاحبتة على مدى الاجيال الطويلة في نفوس الآخرين ، وفي رواسب النفس
البشرية على العموم .

كل ما هنالك أن ذكرياته هو عن اللفظ قد تكون واضحة قريبة في شعوره ، أما
ذكريات البشرية التي استخدمت هذا اللفظ في مدى التاريخ الطويل فتكون متوارية مبهمه ،
وقد لا يحسها الفرد اصلاً . ولكن ليس معنى هذا أنها ضاعت وانمحت ، مادام هذا اللفظ
يستخدم ويعيش .

ومن هنا نرى المسافة كبيرة بين المدلول الذهني المجرد للفظ ، والمدلول الشعوري الذي
يشمل هذا المدلول الذهني ويضيف اليه تلك الذكريات الغامضة والواضحة ، وتلك الملابس
المتنوعة ، وتلك المشاعر والصور التي لا تحصى . كما يضيف اليه الايقاع الموسيقي للفظ ،
وهو جزء من دلالاته كما أسلفنا ، وقد كان هذا الجزء ملحوظاً غالباً عند اطلاقه المرة الاولى .
حينما يستخدم العالم او الفيلسوف لفظاً من هذه الالفاظ يحاول ان يجرده من كل هذه
الملابس الشعورية ليحتفظ له بدلالاته الذهنية التجريدية حتى يضمن وضوح الدلالة وثبوتها ،
فالمعنى التجريدي ثابت لا يتغير على مدى الزمان مادام الاصطلاح مقررأ لم يتغير . أما المعنى
الشعوري فمتغير لأنه كل يومما يكتسب ملابس شعورية جديدة تضاف الى رصيد هذا
اللفظ ، ولا نهاية لهذه الملابس طالما أنها تخالج مشاعر الافراد والاجيال التي تستخدم هذا
اللفظ « وتضيف الى رصيده الشعوري ما أحسسته من مشاعر ، وما عانته من تجارب .

ومن هنا كذلك تختلف دلالة اللفظ الشعورية من فرد الى فرد ، كما تختلف من جيل
الى جيل . تختلف أولاً بحسب المشاهد والتجارب التي مرت بهذا الفرد مما ينطبق عليه دلالة
هذا اللفظ ، وتختلف ثانياً بحسب استجابة كل فرد لما يمر به من هذه المشاهد والتجارب .
كما يفسح المجال لأنماط لا تحصى من الانفعالات والمشاعر كلها ذكر لفظ من الالفاظ ،
فاستدعى من الذاكرة صور هذه التجارب والمشاهد .

وبديهي أن واضعي اللغة الأوائل لم تكن خواطرم تزدحم بكل هذه الصور لأن
احاسيسهم وأذهانهم لم تكن مرت بتجارب كالتى مرت بنا ، فكانت اللفظة الواحدة تشع

في اذهانهم صورة واحدة ، او عدة صور ، مقيّدة على كل حال بمدى تجاربهم في عالم
الحس والخيال .

* * *

والآن ننظر . . كيف يستخدم الاديب الالفاظ للدلالة على تجاربه الشعورية الكامنة .
قلنا : إن الانفعال بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها ، وإن كان بعضهم يقول : « اننا
نفكر بالالفاظ » اي ان الالفاظ هي المظهر المدرك لأفكارنا بالقياس اليها نحن انفسنا ،
لا بالقياس الى الآخرين وحدهم . اي انه لا وجود للفكرة في اذهاننا قبل ان نصوغها في
ألفاظنا . وهذه مبالغة ولا شك . ولقد تكون منطبة الى حد ما على الافكار . اي على المعاني
الذهنية ، فهذه لا تنضح لنا ولا ندركها الا حين نصوغها في لفظ معين . اما الاحاسيس
والمشاعر فلها شأن آخر . ولا شك في أنها توجد في نفوسنا في وقت سابق للتعبير عنها . نعم
انها توجد في حالة مبهمه يصعب إدراكها بالذهن من قبل التعبير عنها . ولكنها توجد على كل
حال . توجد انفعالاً مبهماً لا قوام له ولا ضابط ، يحارل ان يتبلور ويخرج في صورة مدركة
محدودة . وقد نعب عنه بحركة — على طريقة آباءنا الاوائل — ولكن الاديب يميل في
الغالب الى التعبير عنه بالالفاظ .

ففي بعض الحالات يكون هذا الانفعال من التوهج والحرارة والاشراق بحيث يغمر
احساس الاديب ويجعله في شبه نشوة ، او في نصف غيبوبة !

وأغلب ما تصيب هذه الحالة الشعراء ، وذلك في اللحظات المتفردة اللامع . وعندئذ
يتم التعبير اللفظي عن هذه الحالة الشعورية بنصف وعي ، اي ان اختيار الالفاظ وتنسيقها
لا يتم بارادة كاملة الصحو ، انما تقفز الالفاظ والعبارات وتتناسق وتتناغم ، وكأنها تصنع
ذلك بدون اختيار . وخرافة « شياطين الشعر » ربما تكون قد نشأت من وقوع مثل
هذه الحال !

وقد يتم الشاعر عمله في هذه الحالات الفذة — ثم يراجعها ، فيعجب لنفسه كيف واثته
القدرة على صوغ هذه العبارات ! وقد يقف امام بعضها معجباً متعجباً كما لو كان يشهدها
اول مرة . لأنه لم يتنبه لها كل التنبه في اول مرة !

ولا ينفرد الشعر المنظوم بهذه الحالة وحده ، فقد توجد في القصة . بل في البحث حين

يرتفع الى المستوى الشعري . وقد عانيت بنفسى حالات من هذا النوع كثيرة ، وأنا أكتب « التصوير الفني في القرآن » وكذلك وأنا أكتب « في ظلال القرآن » في بعض الاحيان .

ولنقف لحظة لنذكر كيف تم العمل الادبي في هذه الحالة .

إن الرصيد المذخور من الالفاظ وصورها وظلالها وإيقاعاتها في الذاكرة ، أو في « ما وراء الوعي » قد انطلق متناسقاً متناسخاً مع الانفعال الشعوري بالتجربة الحاضرة ، وقد تم في هذه الحالة الفذة أن تشع الالفاظ أكبر شحنة من صورها وظلالها وإيقاعاتها ، فتطابق الانفعال الشعوري مطابقة تامة أو مقاربة ، إذ قلما تستطيع الالفاظ معها حفلات بالظلال والايقاع ان تستنفد الطاقة الشعورية .

وتناسق التعبير مع الشعور ، وتطابق الانفعال مع شحنات الالفاظ ، واستنفاد العبارة اللفظية للطاقة الشعورية ، هو ما يوصف بأنه عمل من صنع الالهام .

ولكن هذه الحالات نادرة أو قليلة في حياة الاديب على وجه الاجمال ، وهو في حالاته الغالبة - وبخاصة في غير الشعر - يستمتع بقسط أكبر من الوعي والمماناة والاختيار ليطلق بين القيم الشعورية والقيم التعبيرية ، وليستنفد الطاقة الشعورية بالتعبير .

ووظيفة الاديب حينئذ أن يهيئ للالفاظ نظاماً ونسقاً وجواً يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال والايقاع . وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد ان ترسمه ، وألا يقف بها عند الدلالة المعنوية الذهنية ، وألا يقيم اختياره للالفاظ على هذا الاساس وحده ، وان يكن لابد منه في التعبير ، ليفهم الآخرون ما يريد . وأن يرد الى اللفظ تلك الحياة التي كانت له وهو يطلق اول مرة ليصور حالة حية ، قبل ان يصير له معنى ذهني مجرد . فوصول اللفظ الى الحالة التجريدية معناه أنه مات وأصبح رمزاً فحسب ، والاديب الموهوب هو الذي يرد عليه حياته ، فيجعله يشع صورة وظلاً ويرسم حالة ومشهداً . ومن الصعب وضع قواعد تفصيلية اضيق من هذه وأدق لاستخدام الالفاظ ، فالملايسات التي تحدد اختيار لفظ دون لفظ في السياق ملايسات شتى يصعب تحديدها . وفي اولها : نوع التجربة الشعورية ، وطبيعة الانفعال بها في هذه النفس الخاصة ، ونوع الانفعال ودرجته .

ولكن يمكن عرض بعض الأمثلة التي توضح ما نريد من الآثار الادبية التي انتهى تقريرها وتقديرها . والقرآن يسعفنا في هذا المجال بأكثر مما تسعفنا اعمال البشر . وقد عرضت لهذه .

الظاهرة في كتاب «التصوير الفني في القرآن»، فأكتفي هنا بنقل فقرات من هذا البحث المطول هناك .

« قد يستقل لفظ واحد — لاعتبار كاملة — برسم صورة شاخصة — لا بمجرد المساعدة على اكمال معالم صورة — وهذه خطوة اخرى في تناسق التصوير أبعد من الخطوة الاولى ، وأقرب الى قمة جديدة في التناسق . خطوة يزيد من قيمتها أن لفظاً منفرداً هو الذي يرسم الصورة ، تارة بجرسه الذي يلقيه في الاذن ، وتارة بظله الذي يلقىسه في الخيال ، وتارة بالجرس والظل جميعاً .

« تسمع الاذن كلمه « اثأقلت » في قوله : « يا أيها الذين آمنوا ما لكم اذا قيل لكم انفروا في سبيل الله اثأقلت الى الارض ؟ » فيتصور الخيال ذلك الجسم المثاقل يرفعه الرافعون في جهد ، فيسقط من أيديهم في ثقل . ان في هذه الكلمة « طناً » على الاقل من الاثقال ! ولو أنك قلت : « ثأقلت » لخف الجرس ، ولضاع الأثر المنشود ، وتوارت الصورة المطلوبة التي رسمها هذا اللفظ واستقل برسمها .

« وتقرأ : « وإن منكم من ليَّبَطِيئٌ » فترسم صورة التبطئة في جرس العبارة كلها ، وفي جرس « لبيطائن » خاصة ، وان اللسان ليسكاد يتعثر وهو يتخبط فيها حتى يصل ببطء الى نهايتها .

« وتتلو حكاية قول هود : « قال أرايتم إن كنت على بينة من ربي وآتاني رحمة من عنده فعميت عليكم . أنذر مكوها وأنتم لها كارهون ؟ » فتحس أن كلمة « أنذر مكوها » تصور جو الاكراه بادماج كل هذه الضمائر في النطق وشد بعضها الى بعض ، كما يدمج الكارهون مع ما يكرهون ، ويشدون اليه وهم منه نافرون !

« وهكذا يبدو لون من التناسق أعلى من البلاغة الظاهرية، وأوقع من الفصاحة اللفظية ، اللتين يحسبها بعض الباحثين في القرآن أعظم مزايا القرآن .

« وتسمع كلمة « يصطرخون » في الآية : « والذين كفروا لهم نار جهنم ، لا يقضى عليهم فيموتوا ، ولا يخفف عنهم من عذابها . كذلك نجزي كل كفور ، وهم يصطرخون فيها : ربنا أخرجنا نعمل صالحاً » .

« فيخيل اليك جرسها الغليظ ، غلظ الصراخ المختلط المتجاوب من كل مكان ، المنبعث

من حناجر مكتنظة بالأصوات الخشنة ، كما تلقى اليك ظل الالهال لهذا الاصطراخ الذي لا يجد من يهتم به او يلبيه . وتلمح من وراء ذلك كله صورة ذلك العذاب الغليظ الذي هم فيه يصطرخون .

« ومثلها كلمة « عتل » في تمثيل الغليظ الجاني المتقطع « عتُلَ بعد ذلك زنيم »
« فاذا سمعت » وما هو بمزحزحه من العذاب ان يعمر ، صورت لك كلمة « مزحزحه »
— المقدمة في التعبير على الفاعل لابرازها — صورة الزحزحة المعروفة كاملة متحركة من وراء هذه اللفظة المفردة ، وكذلك قوله « فكبكبوا فيها هم والناوون » فكلمة « كبكبوا » يحدث جرسها صوت الحركة التي تتم بها .

« ومن الأوصاف التي اشتقها القرآن ليوم القيامة : « الصاخة » و « الطامة » والصاخة لفظه تكاد تحرق صماخ الأذن في ثقلها وعنف جرسها ، وشقه للهواء شقاً حتى يصل الى الاذن صاخاً ملحاً . والطامة لفظه ذات دوي وطنين ، تخيل اليك أنها تطم وتعم . كالطوفان يعمر كل شيء .

« ضع هذه الالفاظ بجوار ذلك اللفظ المشرق الرشيق « تنفس » في قوله : « والصبح إذا تنفس » تجد الاعجاز في اختيار الالفاظ لمواضعها ونهوض هذه الالفاظ برسم الصور على اختلافها . ومثلها التعبير عن النوم بالنعاس وعن التنويم بغشية النعاس « إذ يغشيك النعاس أمانة منه » تجد جو النعاس الرقيق اللطيف ، وكأنه غشاء شفيف يغشى الحواس في لطف واين « أمانة منه » فالجو كله أمن ودعة وهدوء (١) .

« ونوع آخر من تصوير الالفاظ بجرسها يبدو في سورة الناس : « قل أعوذ برب الناس ، ملك الناس ، اله الناس » من شر الوسواس الخناس ، الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس » اقرأها متوالية تجد صوتك يحدث « وسوسة » كاملة تناسب جو السورة . جو وسوسة « الوسواس الخناس » الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس » .

« ونوع من هذا — ولكن فيه عنه اختلافاً — ذلك قوله : « كبرت كلمة تخرج من أفواههم . إن يقولون الا كذباً » فالمطلوب هنا هو تفضيع ما قالوا من أن الله اتخذ ولداً ،

(١) ومن هذا الوادي التعبير عن الجنة بأنها « روح وريحان » وما في لفظها من إيقاع عذب وظلال رضية .

وتكبير هذه الفرية بكل طريقة . فقال « كبرت » وأضمر الفاعل ، ثم جعل هذه الكلمة تمييزاً ليكون في الاضمار والتكبير معنى الاستنكار والتكبير « كبرت كلمة » ثم جعلها تخرج من أفواههم خروجاً كأنها رمية من غير رام ، « تخرج من أفواههم » وتنسيقاً لجو التكبير كله جاءت كلمة « أفواههم » . وانك لتحتاج في نطقها أن تفتح فاك بالواو الممدودة وأن تخرج هاءين متواليتين من الحلق في عسر ومشقة ، قبل أن تطبق « فاهك » على الميم الآخرة !

« وهناك نوع من الألفاظ يرسم صورة الموضوع . ولكن لا يجرسه الذي يلقيه في الأذن بل بظله الذي يلقيه في الخيال . والألفاظ كما للعبارات ظلال خاصة يلحظها الحس البصير حينما يوجه إليها انتباهه ، وحينما يستدعي في خياله صورة مدلوها الحسية .

« مثال ذلك : « واتل عليهم نبأ الذي آتينا آياتنا فانسلخ منها » فالظل الذي تلقيه كلمة « النسلخ » يرسم صورة عنيفة للتملص من هذه الآيات ، لان الانسلاخ حركة حسية قوية . « ومثله « فأصبح في المدينة خائفاً يترقب » فلفظ « يترقب » يرسم هيئة الخذر المتلفت (ولا ننقل هنا أنه خائف يترقب « في المدينة » موضع الأمن والاطمئنان عادة . وإن كان هذا خاصاً بالتعبير كله . ولكن العبارة هنا تبرز قيمة اللفظ المصور للفرع في موطن الامان !) . « وقد يشترك الجرس والظل في لفظ واحد مثل « يوم يُدْعَوْنَ الى نار جهنم دعاء » فلفظ الدع بصور مدلوله يجرسه وظله جميعاً . وما يلاحظ هنا أن « الدع » هو الدفع في الظهور بعنف ، وهذا الدفع في كثير من الاحيان يجعل المدفوع يخرج صوتاً غير ارادي ، صوت عين مشددة ساكنة هكذا « اع » وهو في جرسه أقرب ما يكون الى جرس « الدع » ! « ومثله « خذوه فاعتلوه الى سواء الجحيم » فالعتل جرس في الاذن وظل في الخيال ، يؤديان المدلول للحس والوجدان .

« ونستطيع أن نضيف الى هذا الباب ألفاظاً مما ذكرنا هناك في الالفاظ الدالة بجرسها مثل « النعاس » و « التنفس » و « الطامة » فلها كذلك ظلال بجانب ما لها من جرس ، والتفرقة في الواقع عسيرة ، لان الفوارق دقيقة لطيفة .

« انما تلتقي جميعاً عند تصوير الالفاظ المدلولات ، لا من قبيل الدلالة المعنوية فحسب . ولكن من قبيل الطريقة التصويرية التخيلية . وهو ما يعيننا خاصة في هذا المقام » .

* * *

والحديث عن « العبارة » في العمل الادبي متصل بالحديث عن « اللفظ المعبر » فالعبارة مجموعة ألفاظ منسقة على نحو معين لاداء معنى ذهني أو معنى شعوري . والالفاظ لا تستطيع أن تعطي دلالتها كاملة الا في هذا النسق .

وتستمد العبارة دلالتها — في العمل الادبي — من مفردات الدلالات اللغوية الالفاظ . ومن الدلالة المعنوية الناشئة عن اجتماع الالفاظ وترتيبها في نسق معين ، ثم من الإيقاع الموسيقي الناشيء من مجموعة إيقاعات الالفاظ متناغماً بعضها مع بعض ، ثم من الصور والظلال التي تشعها الالفاظ متناسقة في العبارة .

هذا الحشد من الدلالات المتنوعة يؤلف دلالة واحدة متحدة في العمل الادبي وكل المزايا التي ذكرناها هناك للفظ المفرد ، انها ذكرت في الغالب هناك على وجه التمثيل للإيضاح ، أما هنا فهي تذكر على وجه التحقيق ، لان لها وجوداً حقيقياً بالقياس الى العمل الادبي .

فالتعبير عن تجربة شعورية معينة لا يبدو في صورة لفظاً ، وانما في صورة عبارة ؛ وأحياناً تستقل العبارة الواحدة بتصوير تجربة شعورية ، وأحياناً — وهو الأغلب — لا تكفي عبارة واحدة للتعبير ، فتتبعها عبارات أخرى بالقدر الذي يستنفد الشحنة الشعورية ويمادها ، ولكن العبارة الواحدة على كل حال تسنقل بجزء — وان لم يكن مفصلاً — في هذه المهمة . فخصائص اللفظ كلها تنطبق هنا على العبارة ، ويزيد عليها التنسيق الذي يسمح لكل لفظ بأن يشع شحنته من الصور ومن الإيقاع ، والذي يؤلف إيقاعاً متناسقاً بين الالفاظ ، وظلالاً متناسقة كذلك من ظلال الالفاظ .

وإذا كان التعبير هو الذي يكشف لنا عن طبيعة الشعور ، فان تجويده لا يكون عيناً ولا نافذة . وقد غالت « المدرسة العقلية » في الادب الحديث عندنا في نزعتها التفكيرية ، وفي اغفال القيم التعبيرية ، لأنها فصلت بينها وبين القيم الشعورية . وقد كان لها عذرهما في هذه المغالاة ، لأنها كانت تعاني رد فعل للاتجاه التعبيري البحت الذي سبقها على يدي المنفلوطي في النثر وشوقي في الشعر ، وعلى أيدي السابقين لها ممن يهبطون عن هذا المستوى كثيراً ، ولكن هذه المغالاة عوقت الاكتمال الفني ، الذي يجمع بين القيم الشعورية والقيم التعبيرية ويجعلها وحدة متكافئة الاجزاء .

وإذا كانت ميزة التعبير العلمي والتعبير الفلسفي هي دقة الدلالة الذهنية للعبارة ، فميزة

التعبير الادبي هي الظلال التي يخلعها وراء المعاني ، والايقاع الذي يتسق مع هذه الظلال ، ويتفق في الوقت ذاته مع لون التجربة الشعرية التي يعبر عنها ، ومع جوها العام .

وحين نحكم على قيمة العمل الادبي من خلال العبارة ، لا يجوز أن نكتفي بدلالاتها المعنوية ، فهذه عنصر واحد من عناصر دلالتها ، فلا بد أن نضم اليها عنصري الايقاع والظلال ، فهي في مجموعها تدل على القيمة الكاملة لهذا العمل .

وكثيراً ما تكون الدلالة المعنوية هي أصغر عنصر في العمل الادبي . فاذا نظرنا اليها وحدها لم نجد الا عملاً ضئيلاً قيمته ضئيلة . وكذلك صنع ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » في نقد هذه الابيات :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو مسح
وشدت على حذب المطايا رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا باطراف الأحاديث بينا ومالت بأعناق المطي الأباطح

فقد نثرها من عنده في هذه المبارات : « ولما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الاركان ، وعالينا ابلنا الانضاء ، ومضى الناس لا ينظر الغادي الرائح . ابتدأنا في الحديث ، وسارت المطي في الأبطح » .

وحكم عليها بأنها ضرب من الشعر « حسن لفظه وعلا ، فاذا أنت فتشته لم تجدد هناك طائلاً » .

وكذلك صنع بعده أبو هلال العسكري في كتاب « الصناعتين » فقال : « وإنا هي : ولما قضينا الحج ، ومسحنا الأركان ، وشدت رحالنا على مهازيل الابل ولم ينظر بعضنا بعضاً » . جعلنا نتحدث وتسير بنا الابل في بطون الاودية » وقال عنها : « وليس تحت هذه اللفاظ كبير معنى » .

وطريقة ابن قتيبة وأبي هلال العسكري بعده في نثر الابيات ، ثم الحكم على قيمة العمل الادبي فيها طريقة غير مأمونة ، لأنها تخرج من الحساب ذلك التناسق التعبيري الخاص ، وذلك الايقاع الناشيء من التناسق ، وتلك الصور التي يشعها التعبير ، ولا تبقى سوى المعنى الذهني العام . وهو عنصر واحد من عناصر كثيرة تؤلف الدلالة الكاملة للتعبير الادبي .

ونضرب على ذلك مثلاً آخر بيت البحري في مطلع الربيع .

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلها
فهذا البيت بنسقه ونظمه وألفاظه هذه هو الذي يعبر عما خالج نفس المبحث من
الاحساس بالربيع ، وهو يحس الجمال الحي المتفتح ، ويخيل إليه أن هذا الربيع يختال ضاحكاً من
الحسن ، ويهم بالكلام لفرط ما في أعطافه من الحيوية والتفتح والابتسام. فإذا أثرناه هكذا :
« جاء الربيع الطلق يختال من الحسن ويضحك حتى ليكاد أن يتكلم » فإن هذا النسق
لا يفي بتصوير الحالة الشعورية التي مرت بالشاعر ، لانه يفقد التعبير جزءاً من إيقاعه الموسيقي
الذي اختاره ، والذي يشترك في تصوير الحالة التي تخيلها الشاعر للربيع ، وتصوير الحالة التي
كان الشاعر عليها وهو يتلقى صورة الربيع في حسه وتصوره .

فإذا نحن أمعنا في البعد عن النسق اللفظي والتعبيري للشاعر ، فثرنا بيته على النحو التالي :
« إن الدنيا تبدو في الربيع جميلة كأنها كائن حي يختال ويضحك ويتكلم » ، فإنا نكون
قد قضينا القضاء الأخير على روح الشاعر ، وعلى عمله الأدبي ، لانا قضينا على الصورة
المتخيلة للربيع في حسه ، وعلى الإيقاع الموسيقي أيضاً .

فالألفاظ التي يختارها الأديب ، والنسق الذي يرتبها فيه ، عنصران أصيلان في تعبيره ،
وفي قيمة عمله الأدبي ، لأنها هما وحدهما اللذان ينقلان إلينا كامل شعوره .

وهنا قد يسأل سائل — والترجمة — أليست تفقد النص نهائياً جميع ألفاظه وعباراته ،
ومع ذلك نتخذها وسيلة لنملي الآداب ونتذوقها ؟

والجواب « ان نعم ، ولكنها وسيلة اضطرارية . ونحن نقبلها حين لا تكون هناك وسيلة
أخرى لتذوق الآداب سواها . والجميع يتفنون ان قسطاً كبيراً من الصور والظلال
والأنسام الخفيفة في جو العمل الأدبي تضيع بالنقل . والذي يمكن نقله كاملاً هو المعنى العام ،
وطريقة تناول الموضوع والسير فيه ، وقسط من الصور والظلال والإيقاع ، اذا استطاع
المترجم ان يختار في لغة ألفاظاً وعبارات مشعة منعمة تكافيء ألفاظ المؤلف وعباراته في لغته
الأصلية — وبعد ذلك كله لا بد ان يفقد جزء من قيمة العمل الفنية لاحتياجه لما فيه .

وكما ارتفع العمل الأدبي من الناحية الفنية عزت ترجمته ، وفقد كثيراً من قيمته بالنقل .
والذين كانوا يقولون : ان مقياس قيمة الأدب ان استطاع نقله الى أية لغة أخرى دون ان

يفقد شيئاً من قيمته ، كانوا يغالون ليثبتوا حجّتهم في ملاسة معينة (١) .

وإنّني لأنظر مثلاً في القرآن . . . أعلى قسمة في التعبير الادبي في اللغة العربية — بغض النظر عن القداسة الدينية — حين تنقل بعض آياته الفنية الى لغة اخرى ، وحين تتخلف عن الترجمة صورته وظلاله وايقاعه . انه يفقد جماله الفني وان بقيت قيمته المعنوية . ويستحيل عندئذ تقدير قيمته من هذه الوجهة . اما نقل صورته وظلاله وايقاعه فهو عمل أراه أعسر من العسر لدقة هذه الخصائص وتسامي آفاقها .

ويحسن أن أعرض هنا بعض النماذج لبيان وظيفة الصور والظلال والايقاع في العبارة ، ومقدار اشتراكها في الدلالة الادبية ، وفي تصوير الجو العام ، وهي نماذج من القرآن ايضاً نقلاً عن كتاب « التصوير الفني في القرآن » .

١ — « والضحي ، والليل إذا سجي ، ماودعك ربك وما قلى ، والآخرة خير لك من الاولى ، ولسوف يعطيك ربك فترضى ، ألم يجداك يتيماً فتأوى ، ووجدك ضالاً فهدى ، ووجدك عائلاً فأغنى ، فأما اليتيم فلا تقهر ، وأما السائل فلا تنهر ، وأما بنعمة ربك فحدث » .

« لقد اطلق التعبير جواً من الحنان اللطيف والرحمة الوديمة والرضى الشامل والشجى الشفيف : « ماودعك ربك وما قلى ، والآخرة خير لك من الاولى ، ولسوف يعطيك ربك فترضى » ، ثم « ألم يجداك يتيماً فتأوى ، ووجدك ضالاً فهدى ، ووجدك عائلاً فأغنى » . ذلك الحنان ، وتلك الرحمة ، وذلك الرضى ، وهذا الشجى تتسرب كلها من خلال النظم اللطيف العبارة ، الرقيق اللفظ ، ومن هذه الموسيقى السارية في التعبير ، الموسيقى الرتيبة الحركات ، الوئيدة الخطوات ، الرقيقة الأصدا ، الشجية الايقاع . فلما أراد إظهاراً لهذا الحنان اللطيف ، وهذه الرحمة الوديمة ، ولهذا الرضى الشامل ، ولهذا الشجى الشفيف ، جعل الاطار من الضحي الرائق ومن الليل الساجي ، أصفى آئين من آونة الليل والنهار ، وأشف آئين تسري فيها التأملات ، وساقها في اللفظ المناسب ، فالليل هو « الليل إذا سجي » لا الليل على اطلاقه بوحشته وظلامه ، الليل الساجي الذي يرق ويصفو وتغشاه سحابة رقيقة من الشجى الشفيف ، كجوا اليتيم والعيلة ، ثم ينكشف ويجلي ، ويعقبه الضحي الرائق مع

(١) المازني والعقاد في كتاب « الديوان » .

« ما ردعك ربك وما قلبي ، والآخرة خير لك من الأولى . ولسوف يعطيك ربك فترضى »
فتلتم ألوان الصورة مع ألوان الاطار ، ويتم التناسق والانسجام .

٢ — « والآن استمع الى موسيقى اخرى وانظر الى اطار آخر ، لصورة تقابل
هذه الصورة .

« والماديات ضبجا ، فالموريات قدحا ، فالمغيرات صبجا ، فأثرت به تقعا ، فوسطن به
جمعا ، إن الانسان لربه لكنود ، وإنه على ذلك لشهيد . وإنه لحب الخير لشديد . أفلا يعلم
إذا بعث ما في القبور ، وحصل ما في الصدور ، ان ربهم بهم يومئذ لخبير .

« ان في الموسيقى هنا خشونة ودمدمة وفرقة . وهي تناسب الجو الصاخب المعفر
الذي تنشئه القبور المبعثرة والصدور المحصل ما فيها بقوة . وجو الجحود وشدة الأثرة . .
فلما أراد لهذا كله إطاراً مناسباً ، اختاره من الجو الصاخب المعفر كذلك ، ثميره الخيل ،
الضابحة بأصواتها ، القادحة بحوافرها ، المغيرة مع الصباح ، الميرة للغبار ، فكان الاطار
من الصورة ، والصورة من الاطار ، لدقة التنسيق وجمال الاختيار .

٣ — « هذا وذاك اطاران لكل منهما لون خاص ، او لوان متقاربان ، لأن للصورة
بداخله لوناً واحداً او لونين متقاربين . ولكن قد يكون للاطار أكثر من لون محدد ،
لأن الصورة التي بداخله كذلك ، كما في سورة الليل .

« والليل اذا يعشى ، والنهار اذا تجلّى ، وما خلق الذكر والأنثى ، ان سعيكم لشتى ،
فأما من أعطى واتقى ، وصدق بالحسنى ، فسنيسره لليسرى ، وأما من بخل واستغنى ، وكذب
بالحسنى ، فسنيسره للعسرى ، وما ينفي عنه ماله اذا تردى ، ان علينا للهدى ، وان لنا للآخرة
والأولى ، فأندرتكم ناراً تلهى ، لا يصلها الا الأشقى ، الذي كذب وتولى ، وسيجنّبها
الاتقى ، الذي يؤتي ماله يتزكى ، وما لأحد عنده من نعمة تجزى ، الا ابتغاء وجه ربه الاعلى ،
ولسوف يرضى » .

« فهنا صورة فيها الاسود والايض . فيها من أعطى واتقى ، وفيها من بخل واستغنى ،
وفيها من ييسر لليسرى ومن ييسر للعسرى ، وفيها الاشقى الذي يصلى البار الكبرى ،
والاتقى الذي سوف يرضى » .

« وفي الاطار كذلك الاسود والايض . فيه الليل اذا يعشى — في هذه المرة — لا

« الليل اذا سجي » . وبلية النهار اذا تجلى ، المقابل تماماً لليل اذا يمشى . وهنا الذكر والانثى .
المتقابلان في النوع والخلقة . . فذلك اطار مناسب للصورة التي يضمها .

« أما الموسيقى المصاحبة فهي أخشن وأعلى من موسيقى « والضحي والليل اذا سجي »
ولكنها ليست عنيفة ولا قاسية ، لأن الجو للسرد والبيان أكثر مما هو للهول والتحذير .
« وهذه النماذج تكفي لتصوير قيمة التناسق بين اللفظ والنسق والايقاع في رسم الجو
واكتمال التعبير » .

* * *

والكلمة الأخيرة عن القيم التعبيرية بعد الكلام عن قيمة اللفظ وقيمة العبارة وما يشعانه
من ظلال وإيقاع هي عن « طريقة تناول الموضوع والسير فيه » وهي أقرب الخصائص
التعبيرية الى الخصائص الشعرية — كما أسلفنا — وهي التي تحدد أكثر من أية خاصة تعبيرية
أخرى ، وطابع الاديب الاسلوبى . ولأنها ناشئة عن خاصة عقلية وشعرية ، فهي اقرب الى
ان تكون سمة شخصية يصعب وضع قواعد عامة لها الا في حدود واسعة شاملة . ثم هي
تختلف بعد ذلك باختلاف كل فن من فنون الادب . لأن لكل فن منها طريقة تناسبه في
البدء والسير والانهاء (وسيأتي تفصيل هذا الاجمال في فصل آخر عن فنون العمل الادبي) .
فنكتفي هنا ببيان عام عن طريقة التناول في الادب على وجه العموم (١) .

« من طبيعة الحس ان يتلقى المؤثرات فرادى ، وينفعل لكل مؤثر يتلقاه انفعالا مباشرا ،
فلا ينتظر حتى يتلقى المؤثرات ذات الموضوع الواحد ، ثم يصدر عليها حكما عاما . فهذا من
عمل الذهن الذي يجمع التجارب الحسية ، ويكون منها قضية ذهنية او قانونا علميا ، ثم يتخذ
من مجموع القضايا والقوانين التي يصل اليها في موضوع واحد او عدة موضوعات مذهباً او
نظرية ، حسب نوع القضايا والقوانين التي يصل اليها » .

« والادب موكل بالمؤثرات الفردية ، والانفعالات التي تثيرها ، والعلم والفلسفة موكلان
بالقوانين العامة والمعماني الكلية . وان كان العلم يسلك طريق الملاحظة الفردية ولكن لا ليقف
عندها كما يصنع الادب ، بل ليصل منها الى القانون العام في النهاية .

(١) بتصرف عن كتاب « كتب وشخصيات » للمؤلف .

فالتجربة في العلم وسيلة الى غاية اكبر منها ، اما التجربة في الادب فهي نفسها مادته الأصلية . وحين يعنى العلم بوصف مراحل التجربة ليصل منها الى القانون ، يعنى الادب بوصف هذه المراحل لأن الوصف ذاته هو العمل الادبي الاصيل . وحينما يصل العلم من تجاربه المتناثرة الى القانون تفقد هذه التجارب قيمتها ، الا من الناحية التاريخية ، ويصبح القانون هو المظهر البارز للامع . أما التجارب في الادب فتبقى أبداً محتفظة بمجدها وحرارتها ، تنفعل لها النفس كلها استعيدت او استعيد وصفها لأنها مادة حية مؤثرة على الدوام . ومهمة الادب الأساسية ان يعرض التجارب الانسانية — وهي غير التجارب العلمية طبعاً — وأن يصف جزئياتها ويسجل الانفعالات التي صاحبها في نفس من عاها ، ويصور ما أحاط بهذا التصوير من انفعال ، والحرارة التي صاحبها الانفعال ، وكلما كان دقيقاً في سرد التفاصيل التي مرت بها التجربة من خلال النفس — على قدر ما تسمح به طبيعة كل فن من فنونه — كان ذلك أدعى الى اكتمال العمل الأدبي وأضمن لاستجاشة النفوس ، واستثارة المشاعر ، وحرارة الاستجابة .

ومنشأ هذا كله أن صاحب العمل الادبي — في هذه الحالة — لم يستأثر بتجاربه الشعورية ، ولم ينمزل بانفعالاته الوجدانية ، بل جعل الناظر في عمله يتابعه فيها خطوة خطوة ، وينفعل معه بها أولاً بأول ، ويتحرك خياله ويتأثر حسه ، وتشترك مشاعره ، فإذا هو في النهاية صاحب هذه التجربة او شريك لصاحبها على الاقل .

فأما اذا ألقى بالحقيقة الاخيرة التي انتهى اليها من تجربته ، او بالمعنى الكلي الذي حصله من وراء انفعالاته ، فإن الناظر في عمله يفقد هذه المتعة التي اسلفنا ، ويتلقى المعنى المجرد بارداً ، او يتلقى الحركة الاخيرة وحدها — وهي بالغة مابلغت من الحرارة — سريعة المرور ، لاتلبث اثير الحس والخيال بالمشاركة الطويلة المفصلة .

فطريقة تناول الموضوع والسير فيه ، هي التي تحدد طابع العمل الادبي الى حد كبير ، وتعطيه بعضاً من قيمته الادبية — وأقول بعضاً — لأن طبيعة التجارب الشعورية ، ومدى عمقها وأصالتها ، ومقدار نفاذها وشمولها ، ودرجة اتصالها بالحياة الكبيرة . . كل اوائك ذو اثر في تقويمها وتقديرها كما اسلفنا . وان تكن هذه الخصائص الشعورية تتأثر في ظهورها وتأثراً محسوساً بطريقة تناول والتعبير ذاته كما قدمنا .

وهذا ينطبق على الشعر بوجه خاص — كما ينطبق على القصة والأقصوصة والخاطرة —

فالتفصيلات ، وتصوير الانفعالات الجزئية ، ورسم الطريق التي مرت بها الاحاسيس النفسية ،
والتصورات والخيالات التي صاحبها أولاً بأول . . هي السمة التي تضمن الامتناع الكلي
بالاثر الادبي فيها — دون إغفال للقيم الاخرى — وكلما كان الشعر اقرب الى طريقة القصة
في سرد الانفعالات والاحاسيس المتتابعة في اثناء التجربة ، وتصوير جزئيات الشعورات
والتصورات المصاحبة لها في حدود مايناسبه — وهو غير مايناسب القصة التي تتسع لأطول
مما تتسع له القصيدة — كان اسرع الى اثاره الوجدانات الماثلة في شعور الآخرين ، وأنجح في
أداء مهمته ، وأقرب الى طبيعة الادب منه الى طبيعة العلم او طبيعة الفلسفة !

ولست أعني أن يكون الشعر قصة — فذلك شيء آخر — ولكنني أريد بالضبط ان
يسلك طريقها — في حدوده — في العناية بجزئيات الاحاسيس ، وبصور الانفعالات ، وبرسم
الجو النفسي والطبيعي المصاحب ، وتعبير آخر ان يكون هو قصة الاحاسيس والانفعالات
في التجربة الشعورية التي يعبر عنها .

وأحسبنا قد وصلنا الى الموضع الذي يعني فيه المثال عن المقال .

هذه مقطوعة للشاعر الايراني « وليام هنري دافيز » يصف تجربة شعورية في رحلة
على مركب تجارة ، وهو شاعر عاش حياته شريداً على الابواب (١) .

« يوم كنت في بلتي مور ، جاءني انسان من الناس فقال :

« تعال . عندي ألف وثمغائه نعمة وسنبجر مع المديوم الثلاثاء .

« لك أيها الفتى خمسون شلناً — إن أبجرت معنا — وسنحمل هذه الغنم الى جلاسجو

من بلتي مور .

« طويت يدي على النقد ، وأبجرت مع النقاد » وسرعان ما مرقت بنا السفينة من الميناء .

« وسرعان ما أوغلت بنا في البحر الأجاج البعيد الاغوار .

« وانقضت الليلة الاولى وتلك الخلائق هادئات الطوايا .

« ثم تعالى الثغاء في الليلة التالية من خوف . فما كانت في الهواء الذي تلتقاه أنوفها نفحة

من قبَل المروج الفيسح .

(١) من مجموعة « عرائس وشياطين » لعقاد هي والاطعة التالية .

« وباتت - يالها من مسكينات - تستروح الهواء .

« وباتت تصيح صياحها الهاتف بالمروج الخضر ، المهيب بالمرعى البعيد .

« وتلك ليلة لم أنمها . . فأقسم لا خمسون شلناً ، ولا خمسون ألفاً بعد هذه الليلة بمفريقي أن أصحب الغنم في البحار » .

فهذه تجربة شعورية ساذجة ، لا تهويل فيها ولا فخامة ، وقد اخترناها لهذا السبب ، صحبنا فيها الشاعر منذ اللحظة الاولى . والشلنات الخمسون تغريه بالرحلة ، والليلة الاولى تمر عادية ، لا تثير فينا انتباهاً ولا فيه . واذا الثانية ، حين يتعالى ثغاء الاغنام ، وينفذ الى روحه الانسانية الحساسة . حين يتمق « نفوس » هذه الاغنام - يالها من مسكينات - التي « تصيح صياحها الهاتف بالمروج الخضر ، والمهيب بالمرعى البعيد » وهنا ينقلنا معه نقلاً الى صميم التجربة الشعورية الساذجة العميقة ، لنحس معه بهذه الاغنام المسكينة غريبة في غير موطنها الذي تحن له ، غريبة عن المراعي البعيدة ، والمروج الخضر ، في ذلك الخضم النائي ، تنقلها يد الانسان للتجارة او للذبح ، دون ان يحس ما يمثلج في « نفوسها » من شعور الاغتراب المرير ، ومن شعور الالهة على الموطن المهجور .

وفي نفس اللحظة نسمع صراخ الشاعر « فأقسم لا خمسون شلناً ولا خمسون ألفاً بعد هذه الليلة بمفريقي ان اصحب الغنم في البحار ، فنشاركه صراخه كأننا كنا معه في لجة البحر مع نعاجه المفتربات !

نحن هنا نتابع الشاعر خطوة خطوة وشعوراً شعوراً لأنه اشركنا معه في خطاه ، فمشناها معه كما عاشها في الحياة .

وهذا هو النهج الفني الاصيل ، الذي يجعل تجارب الآخرين تجاربنا الخاصة . وهو في الشعر والقصة والاقصوصة والخاطرة بخاصة ، أفضل طرائق العرض - في اعتقادي - وأكثرها اشعاعاً وإيجاء .

واسوء الحظ ان نرى الادب العربي يسلك غير هذا الطريق مسوقاً الى هذا بطبيعة ظروفه التاريخية . فهو ابدأ ميال الى البلورة والتركيز . لا يسلك طريق المشاهد والجزئيات في عرض التجارب الشعورية الا نادراً . همه الاكبر ان يصوغ خلاصة التجربة الشعورية في حكمة او قاعدة ، لا في مشاهدة ولا حالة . مع أنه في الفلنات القليلة التي سلك فيها الطريقة الاولى قد جاء بأبداع وأروع مقطوعاته في القديم والحديث .

وكان الرجاء ان يعدل المجددون في الادب الحديث قليلاً عن تلك الطريقة في العرض
ليتيحوا للأدب العربي طريقة المشاركة الوجدانية بين القائل والقارئ عن طريق المشاركة
في استعراض جزئيات التجربة الشعورية وخطواتها، ولكن العناية بالفكرة غلبتهم على العناية
بالطريقة ، كما غلبتهم طريقة الاداء العربية التقليدية ، فظلت هي المسيطرة على نتاج الجيل .
وفي الامثلة التي نقلناها عن طاغور وتوماس هاردي من قبل ، والامثلة التي سقناها
في هذا الفصل ما يثير الطريق للتجديد المرغوب فيه في طريقة تناول الموضوع والعرض
والاداء . وهي ذات اثر قوي في التأثير والايحاء .

وأضيف الى تلك الامثلة نموذجاً للشاعرة «نازك الملائكة» من ديوانها الاخير : «قرارة
الموجة» وهي تعد رائدة كوكبة من الشعراء في العراق وفي لبنان يمثلون فجراً جديداً
للشعر العربي ، قد لا تقرر كل اتجاهاته ، ولكننا نرى فيه طليعة مبشرة ، نرتقب استقرارها
على قواعد مطمئنة واثقة . وهذه المقطوعة تفي بما ندعو اليه في طريقة الاداء ، كما أنها تعبير
صادق عن طبيعة الأنوثة . وهي بعنوان «خائفة» :

ارجع فالليل تثير مخوفه قلقي
وأنا وحدي والنجم بعيد في الافق
يخدعني امل في فجر لم ينبثق
وصبابة دمع باردة لم تحترق

* * *

ومددت يدي فرجعت بحفنة ظلماء
وسألت الليل فبؤت بيضمة أصداء
أصداء مفرقة في سورة إغماء
جاءت تزحف من أغوار الماضي النائي

* * *

دربي حاولت سدى ان ارفع استاره
تصخب في عتمته اشباح ثرثاره
أنكرت الدرب كأن لم اعرف احجاره

يوماً بالأمس ولم أستكشف أسرارهِ

* * *

ارجع ، اواه ألا تسمع صوتي الموهون ؟
لن ابقى وحدي في هذا الدرب المجنون
هذا الافق المستنطق حيث النجم عيون
حيث الاشجار هياكل افكار وظنون

* * *

تتردد فيه اصوات تنذر حي
اصوات غادرة تنبئ ملء الرعب
صدقني وارجع اخشى ان تجرح قلبي
صدقني . اني اسمها تملأ دربي

* * *

في المبر سملة ترمق طيفي بفتور
ووراء المفترق المتشعب بعض قبور
خذ بيدي ولتترك هذا الافق المهجور
لا تتركني روحاً صارخة في الديجور

فهذه تجربة شعورية لم تعيشها الشاعرة وحدها ، إنما عرضتها لنا حالة حالة ورمزاً رمزاً
فعمشناها معها . . وهي مقطوعة تشير الى الطريق الموحى في الأداء .

فنون العمل الأدبي

الى ما قبل هذا الفصل كنا نتحدث عن « العمل الادبي » كأنه فن واحد له طريق مرسوم . وما كان هذا الا اجمالاً للقول ، وتحديداً للحقائق الاساسية في الموضوع . فأما حين نتجاوز هذا الاجمال فالتا نجد العمل الادبي فنوناً شتى يجمعها هذا العنوان .

فهناك : الشعر بأنواعه ، والقصة ، والأقصوصة ، والتمثيلية ، والتراجيح ، والخاطرة ، والمقالة والبحث . . . الخ ، وإذا كانت عناصر التعبير هي الدلالة اللغوية الألفاظ والعبارات ، والايقاعات الموسيقية للكلمات والتراكيب ، والصور والظلال الزائدة على المعاني اللغوية ، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه . . . اذا كانت هذه هي عناصر التعبير الادبي عامة ، فانها ليست بدرجة واحدة في كل فنون العمل الادبي ، وبخاصة طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، فهي تختلف في كل فن عنها في الآخر حسب موضوعه واتجاهه . وقبل هذا كله هناك طبيعة التجربة الشعرية في كل فن من الفنون الادبية المختلفة .

وكل تعبير عن تجربة شعرية في صورة موحية هو عمل ادبي . ولذلك يصعب تحديد فنون الادب تحديداً كاملاً . ولكن الفنون التي ذكرناها هي أسيرها في العصر الحديث . ولهذا نكتفي بأن نقول كلمة عن كل منها ، نقصد فيها الى بيان طبيعة هذا الفن ، ووظيفته ، وطريقته ، فيكون من اليسور ان يقوم نقده على قواعد مستمدة من هذه الخصائص بقدر الامكان .

ذلك ان الحديث العام عن الادب لا يعطي صورة دقيقة لقواعد النقد ، ما لم يتوزع الحديث الى كل فن من فنونه . والقواعد العامة دائماً لا تصلح للتطبيق الجزئي الا اذا عدلت وفصلت على قدر كل حالة . ولسنا نميل الى التعميم الفلسفي ، ونحن نتناول الفن الادبي ، بل نحن أميل الى ان نعامل كل فن ادبي بما يناسبه من الاحكام الخاصة بموضوعه ووظيفته وأدواته .

الشعر

ولا بد ان نبدأ بالشعر . فقد يكون أول هذه الفنون ظهوراً ، وأقدمها تاريخاً . وطبيعة

الأشياء تقتضي أن يتأخر مولد النثر الفني عن مولد الشعر ، لأن الإيقاع المنغم المقسم في الشعر يجعله مصاحباً للتعبير الجسدي بالرقص عن الانفعالات الحسية ، كما يجعله أقدر على تلبية التعبير الوجداني بالغناء . والرقص والغناء لا بد أن يكونا قد صاحبا طفولة البشرية ثم تبعها الشعر وصاحبها قبل أن تنهيا مداركها لصياغة النثر الذي يتدخل الوعي والعمل الذهني فيه بنسبة اكبر . وقد صيغت الملحمة والتمثيلية بقسميها : المأساة والمهابة في قالب شعري فترة من الوقت ، قبل أن يتهيا ظهور التمثيلية نثراً بزمناً ليس بالقصير ، وقبل أن يتهيا ظهور القصة والأقصوصة والتراجم بأزمان طوال . فاذا قصرنا المجال على الادب العربي توقعنا ان يكون الشعر قد سبق النثر الفني ، فلقد وجدت القصيدة المكتملة الناضجة ، بينما كان النثر الفني في خطواته يخبو .

لا بد ان نبدأ بالشعر لهذا السبب ، ولسبب آخر : ذلك هو ان التعريف الذي اخترناه للعمل الادبي يصدق صدقاً كاملاً وحرفياً على الشعر بخاصة في اجماله وفي تفصيله ، بينما تضاعف بعض عناصره او تنزوي في بعض فنون العمل الادبي الاخرى .

والشعر في الادب العربي متميز الطبيعة عن النثر بحكم ظهور الايقاع الموسيقي المقسم ، وبحكم القافية . ولا يخلو النثر الفني من الايقاع الذي يبلغ حد الكمال والاتساق احياناً - كالمثلة التي مرت في الفصل السابق - ولكنه ايقاع من نوع آخر غير النوع الذي يحتويه النظم . وكذلك لا يخلو النثر الفني من القافية المتحدة او المتقاربة في بعض فنونه كالسجع والازدواج ، ولكنها تختفي في فنونه الاخرى الطليقة .

وللشعر في الآداب الاوروبية تمييز من ناحية الايقاع المقسم والقافية كذلك ، وان تكن هاتان الخاصتان لا تبرزان في كل انواعه ببرزهما في الشعر العربي ، الا أنها خاصتان بارزتان على كل حال . ولكن الايقاع المقسم والقافية ليسا هما كل ما يميز طبيعة الشعر . فهناك ما هو اعمق . هناك الروح الشعرية ، التي قد توجد احياناً في بعض فنون النثر ايضاً ، فتكاد تجعله شعراً . فما هي هذه الروح الشعرية ؟

ليس في كل لحظة يجد الانسان نفسه في حاجة لأن يقول الشعر ، ولا في كل حالة يحس الدافع اليه . هناك تجارب شعورية معينة تثير انفعالات شعورية خاصة ، لا يستنفدها الا التعبير الشعري . وقد لا يكون صاحبها من القادرين على النظم فيعبر نثراً ، ولكنه شبه موزون من ناحية الايقاع ، ومشحون بالصور والظلال التي هي ميزة الشعر الكبرى . فما هي هذه التجارب ؟

هي التجارب التي ترفع الانسان فوق مستوى حياته العادية ، والتي ترتفع فيها درجة الانفعال - أياً كان نوعه - حتى تصل الى درجة التوهج والاشراق او قريباً منها . وكلما كانت درجة الانفعال اقوى جاء التعبير اجود بالقياس الى الشاعر الواحد بطبيعة الحال .

في مثل هذه الحالات يكاد التعبير الشعري يكون مفروضاً لأن ما يتضمنه من ايقاع قوي منسق ، ومن صور وظلال أوفر ، يجعله وسيلة مضمونه لاستنفاد الطاقة الشعورية المتضخمة . وليس هذا بعيداً عن مشاهدات الحياة الطبيعية . فنحن قد نشاهد الانسان الهادي المالك لأعصابه ، تمر به تجربة شعورية معينة ، تهيج مشاعره هياجاً شديداً . هنا يعبر عن انفعاله بالالفاظ ، ثم لا يجد في الالفاظ الكفاية فيستعين بالحركات الجسدية لاستكمال التعبير ، يرفع صوته ويقبض أساريره او يدهسها ويحرك يديه ، ويهتز جسده ويختلج ... فاذا افرغ الشحنة الفائضة بطريقة عضلية هدأ واستراح .

في التعبير الشعري شيء من هذا ، فالظاهر أن الايقاع فيه ووفرة التصورات الخيالية ، يساعدان الالفاظ على استنفاد الانفعال بطريقة شبه عضلية وحسية ، لأنها تمت بسبب الى الرقص والغناء وسياقي التعبير الجسديتين عن الانفعال الوجداني الفني .

وعلى هذا لا يكون الايقاع في الشعر ولا التعبير اللفظي المشع نافلة ، فان للايقاع وظيفة خاصة يؤديها في استنفاد الطاقة الشعورية ، وهو جزء من دلالة التعبير كالدلالة المعنوية اللغوية . اما الصور والظلال فهي استنفاد لطاقة الحس والخيال المصاحبة للتجربة الشعورية القوية ، الفائضة من التعبير اللفظي المجرد .

ولعلنا بهذا نكون قد كشفنا عن طبيعة الشعر ووظيفته معاً ، وفسرنا معنى الروح الشعرية . فهذه الروح هي الاحساس بما هو ارفع او اقوى على الموم من الحياة العادية ، أياً كان لون هذا الاحساس ، روحياً او حسياً . درجة الانفعال لا نوع الانفعال ، هي التي تستدعي التعبير الشعري ، وهي مانعبر عنه بالروح الشعرية .

وفي هذه اللحظات يكون الشعر هو التعبير المناسب لاستنفاد الطاقة الشعورية الزائدة على ما يستطيع التعبير النثري ان يستنفده .

فالشعر ليس تعبيراً عن الحياة - كما غالى بعض الكتاب - انما هو تعبير عن اللحظات الاقوى والأملأ بالطاقة الشعورية في الحياة . وليس لموضوع التعبير في ذاته دخل في هذا . فالهم هو درجة الانفعال الشعوري بهذا الموضوع . فقد يقف الشاعر امام الطبيعة الجميلة

المزهوة في الربيع فلا تثير انفعاله لسبب من الاسباب ، وقد يقف امام دودة حقيرة ، او حائط متهدم ، فتجيش نفسه وتنفل . فتكون التجربة الاولى بعيدة عن الروح الشعرية والتعبير الشعري . وتكون الثانية هي الحافلة بالطاقة الحافظة على التعبير، وهذا البيان ضروري هنا لا يضاح ما يزيد .

ولقد سلك الشعر هذه الخطوة تقريباً في تاريخه كله . سواء كان شعراً غنائياً كما في الادب العربي القديم ، او شعر ملاحم وتمثيلات كما في الادب الاغريقي والاوروبي ، وبعض الادب العربي الحديث .

ولقد كان نجاحه دائماً رهيناً بحسن استخدامه في مواضعه ، ومراعاة طبيعته ووظيفته . فلما شاء بعضهم في القديم والحديث ان يحمله على غير طبيعته ، فيضمنه الافكار المجردة ، والتجارب الذهنية ، والحوادث المادية التي لا يرتفع انفعالهم بها عن درجة الانفعال اليومية . أخفق كل الاخفاق ، وبدأ عارياً من اللحم والدم ، لا يثير الانفعال ، ولا يوحى برؤيا ، ولا يزيد رصيد التجارب الشعرية في نفوس الآخرين .

على أنه اذا كان هناك مبرر لاستخدام الشعر فيما مضى في غير مواضعه بسبب قصور النثر الفني عن التعبير في ايام طفولته ، فان هذا المبرر قد زال ، وأن للشعر ان يرتد غناءً بحثاً يعبر عن لحظات الانفعال الاقوى ، ويؤدي وظيفته الرئيسية الاولى .

وسنرى فيما بعد أن « التمثيلية » التي تصور العصر الحديث لم تعد تحمل أن تكون شعراً ، لأنها تحاول ان تعبر عن مشكلات الحياة المادية ، وأن تعيش في وسط اجتماعي عادي . اما الملحمة فالشعر أدواتها بلا جدال ، لأنها تحاول دائماً ان تعبر عن مواقف بطولية غير عادية ، وعن لحظات في تاريخ هذه البطود خارقة . ولكن يبدو ان جو الحياة الشعرية المعاصرة لم يعد يسمح للملاحم بالحياة ، كما سمح لها في فجر البشرية الوردى ، والقصة لم تعد صالحة للشعر كما مسيجي .

ولا شبهة في أنه لا التراجع ولا المقابلة ولا البحث تفلح ان تكون شعراً . وعندئذ يتعين موضوع الشعر ووظيفته : إنه الغناء ، الغناء المطلق بما بقي للنفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات . حين ترتفع هذه المشاعر والاحاسيس عن الحياة العادية ، وحين تصل هذه الانفعالات الى درجة التوهج والاشراق او الرفقة والانسباب على نحو من الانحاء .

ولسائل أن يسأل : أو تنفي الفكر من عالم الشعر أيضاً ؟

واست أتردد في الإجابة . إن هذا الفكر لا يجوز أن يدخل هذا العالم إلا مقنعاً غير مسافر ، ملفعاً بالمشاعر والتصورات والظلال ، ذائباً في وهج الحس والانفعال . أو موشى بالسبعحات والسرحدات ! ليس له أن يلج هذا العالم ما كنا بارداً مجرداً !

ولحسن الحظ أن الانسانية لا تزال تحمل هذه الشعلة المقدسة ، ولا يزال ضميرها يزخر بالمشاعر والخواطر ، ولا تزال تهدي بالغريزة والالهام بجانب الذهن البارد الجاف . وهناك لحظات تنفض عنها ذلك السكون البارد والوعي المتقيد ، وتنطلق رفاة مشرقة ، أو دافقة متوهجة ، أو سارية هائلة أو نشوانه حائلة ، وفي كل هذه اللحظات الفنية الفائقة لا تجد إلا التعبير الشعري ، يتسق بإيقاعه القوي وصوره ، وظلاله ، مع هذه اللحظات الملاء الوضاء .

* * *

وقد تحدثت في فصل « القيم الشعرية في العمل الأدبي » عن حد « الأديب الكبير » وهو بمينه حد « الشاعر الكبير » . والامثلة كلها هناك جاءت من الشعر لسهولة اقتباسه في حيز محدود .

قالشاعر الذي يصلنا بالكون الكبير ، والحياة الطليقة من قيود الزمان والمكان ، بينما هو يعالج المواقف الصغيرة ، واللحظات الجزئية ، والحالات المنفردة ، هو الشاعر الكبير النادر . على نحو ما مثلنا في طاغور والخيام والجامعة . والشاعر الذي يصلنا بالكون والحياة لحظات متفرقات ، يتصل فيها بالأبد الخالدة والحياة الأزلية ، أو بالحياة الانسانية خاصة والطبيعة البشرية ، هو الشاعر الممتاز . على نحو ما نجد في ابن الرومي والمتني والمعري . والشاعر الذي يصدق في التعبير عن نفسه ، ولكن في محيط ضيق وعلى مدى قريب ، ولا تنفذ وراءه إلى احساس بالحياة شامل ، ولا إلى نظرة كونية كبيرة ، هو شاعر محدود ، كما نجد في بشار وأبي نواس وعمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة وأضرابهم على اختلاف بينهم في النوع والدرجة والاتجاه .

وهناك شعراء أصغر نجدهم في البهاء زهير وأخوانه . وهناك نظامون نجدهم فيما دون هذه الطبقة على مدى العصور .

* * *

فبشار مثلاً رأس المحدثين كما يسمونه واستاذ التجديد في ذلك الحين ، تبحث عنه في آفاقه المحدودة ، فتري أوسعها وأقواها في مثل هذه المقطوعات :

يا ليلتي تزداد نكراً من حب من أحبت بكراً
حوراء إن نظرت إليك سقتك بالعينين خيراً
وكان رجع حديثها قطع الرياض كسين زهراً
وكان تحت لسانها هاروت ينفث فيه سحراً
وتخال ما جمعت عليه ثيابها ذهباً وتبراً

.

وكأعب قالت لأتراها يا قوم ما أعجب هذا الضمير !
هل يعشق الانسان مالا يرى ؟ فقلت — والدمع بعيني غزير
إن كان عيني لا ترى وجهها فانها قد صورت في الضمير

.

ذكرت بها عيشاً فقلت لصاحبي كأن لم يكن ما كان حين يزول
وما حاجتي لو ساعد الدهر بالني كعاباً عليها لؤلؤ ومشكول
بدا لي أن الدهر يقدر في الصفا وأن بقائي — ان حيت — قليل
فعش خائفاً للموت أو غير خائف على كل نفس للحمام دليل
خليلك ما قدمت من عمل التقى وليس لأيام المنون خليل

فماذا ترى ؟ إنك لن ترى عالماً كبيراً ولا صغيراً ! انما هو ركن ضيق قريب آماد الشعور
والأحاسيس ، فيه صدق في عن طبيعة محدودة ، ونموذج من النفوس الحسية القريبة الابداء .
وان جادت أحياناً بشعور عميق .

كذلك نجد أبا نواس على ماله من ابداع في بعض التصورات وصدق في التعبير
عن ذات نفسه ولكن في حدوده الضيقة القريبة . يبدو ذلك في حالته حين يستغرقه حسه
وملاذه ، وحين يصحو قلبه ووجدانه :

ذكر الصبوح بسحرة فارتاحا وأملت ديك الصباح صياحا
أوفى على شرف الجدار بسدفة غرداً يصفق بالجنح جناحا

بدر صبوحك بالصبوح ولا تكن كمسوفين غدوا عليك شحاحا

* * *

وخدين لذات ملل صاحب نهته والليل ملتبس به
قال ابقي المصباح . قلت له : اتئد
فسكت منها في الزجاجة شربة
يقتات منه فكاهة ومزاحا
وأزحت عنه نقابه فازاحا
حسي وحسبك ضوؤها مصباحا
كانت له حتى الصباح صباحا

* * *

عمرت يكاتمك الزمان حديثها
فأشاع من أسرارها مستودعا
فأنتك في صور تداخلها البلى
فكأنها والكأس ساطعة بها
حتى اذا بلغ السامة باحا
لولا الملامة لم يكن ليياحا
فأزالهن وأثبت الاشباحا
صبح تقارب أمره فانصاحا

* * *

قل لمن يبكي على رسم درس
تصف الربع ومن كان به
أترك الربع وسلمى جانبا
بنت دهر هجرت في دننها
كدم الجوف اذا مذاقها
فاشرب الخمر اذا باكرتها
واترك البحر لمن يركبه
واقفا ، ماضر لو كان مجلس !
مثل سلمى وليبنى وخنس
واصطبغ كرخية مثل القبس
ورمت كل قذاة ودنس
شارب قطب منها وعبس
مع نداماك بلهو بغلس
قبح السابح فيه وتمس

* * *

لذوا الموت وانسوا للخراب
لمن نسي ومن الى تراب
الا يا موت لم أر منك بهذا
كأنك قد هجمت على حياتي
وانك يا زمان لذو ضروف
فكلهم يصير الى ذهاب
نمود كما خلقنا من تراب ؟
قسوت فما تكف وما تحايي
كما هجم الشيب على الشباب
وانك يا زمان لذو انقلاب

وهذا الخلق منك على وفاز وأرجلهم جميعاً في الركاب
 هذا أو ذاك طراز نجد ما يقرب منه في طراز أسبق في الزمن عند عمر بن أبي ربيعة
 وعند جميل بثينة ، وكلاهما ذو أفق محدود يحجب فيه أحياناً بالمعجب الفريد .
 هذا عمر يقول مثلاً :

أطوي الضمير على حرارته	وأروم وصل الحب في ستر
وأيت أرعى النجم مرتقباً	بحري السماء ومسقط النسر
كم قد مضى إذ لم ألاقكم	من ليلة تحصى ومن شهر
ومحدث قد بات يؤنسي	رخص البنان مهفف الخصر
متضمخ بالمسك يشعري	أعطاف أجيد واضح السحر
وبديقي منه على وجل	عذباً كطعم سلاقة الخمر
في ليلة كانت مباركة	ظلت عليّ كلية القدر
حتى إذا ما الصبح آذنا	وهدت سواطع من سنا الفجر
جملت تحدر ماء مقلتها	وتقول مالي عنك من صبر
بمحلة أنف يكلفها	قوم أرى فيهم ذوي غمر
وغير الصدور إذا وكنت لهم	نظروا إليّ بأعين خزر

أو يقول :

ليت هنداً أنجزتنا ما تعد	وشفت أنفسنا مما تجد
واستبدت مرة واحدة	إنما العاجز من لا يستبد
ولقد قالت لجارات لها	ذات يوم وتعت تبتد
أكما ينمتني تبصرني	عمركن الله أم لا يقتصد ؟
فتضاحكن وقد قلن لها	حسن في كل عين من تود
حسد حملنه من أجلها	وقديماً كان في الناس الحسد !

أو يقول :

لقد أرسلت جارتي	وقلت لها خذي حذرك
وقولي في ملاطفة	لزينب : نولي عمرك

فان داويت ذا سقم فأخزى الله من كفرك !
فهزت رأسها عجباً وقالت من بذا أمرك ؟
أهذا سحر ك النساء ن قد خبرتي خبرك
وقلن : اذا قضى وطرا وأدرك حاجة هجرك !

وهكذا وهكذا نجد صدقاً في التعبير عن طبيعة فنية خاصة . ونجد عذوبة وخلابة
وطرافة . ولكننا لا نجد عالماً ولا شبه عالم !

وكذلك حين نذهب الى جميل . فنجده يقول :

أما كنت أبصرتني مرة ليالي نحن بذوي جوهر
وإذا أنا أغيد غصن الشباب أجر الرداء مع المثرر
وإذا لمتي كجناح الغراب ترجل بالمسك والخبير
فغير ذلك ما تعلمين تغير ذا الزمن المنكر
وأنت كلؤلة المرزبان بماء شبابك لم تصري
قريبان مربعنا واحد فاني كبرت ولم تكبري !

أو يقول :

أرى كل معشوقين غيري وغيرها يلذان في الدنيا ويغبتطان
وأمشي وتمشي في البلاد كأننا أسيران للأعداء مرتهان
أصلي فأبكي في الصلاة لذكرها لي الويل مما يكتب الملكان
ضمنت لها ألا أهم بغيرها وقد وثقت مني بغير ضمان

* * *

وما صاديات حمن يوماً وليلة على الماء ينخشين المصى حواني
لواغب لا يصدرن عنه لوجهة ولا هن من برد الحياض دوان
يرين حباب الماء والموت دونه فهن لأصوات السقاء رواني
بأكثر مني غلة وصباة إليك . ولكن العدو عدائي

أو يقول :

إلى الله أشكوما ألاتي من الهوى ومن حرق تهادني وزفير

ومن كرب للحب في باطن الحشا وليل طويل الحزن غير قصير

فنجده هنا حرارة وصدقا ، ونحس نفساً وقلباً . ولكننا بعد في حيز محدود نسمع لحناً
واحداً قصير الأصداء . وقد يقال : إننا مع الخيام لا نسمع إلا لحناً واحداً كذلك . ولكنه
هناك لحن الانسانية جميعاً أمام الغيب المجهول . لحن الالهة البشرية الخالدة لاستجلاء ذلك
الغيب المجهول .

ثم نهبط عن هذه الآفاق فنجد مثلاً البهاء زهير وأضرابه . ونجدنا لانزال في عالم الشعر .
ولكننا نكاد نخرج من هذا العالم ! وإننا لنفتقد هنا الأصالة كما نفتقد جدية الشعور ، ولكنه
ليس نظماً فحسب ! إن هنا صدى من رائحة عطرة !
فنجده مثلاً يقول :

رعى الله ليلة وصل خلت	وما خالط الصفو فيها كدر
أت بقة ومضت سرعة	وما قصرت مع ذاك القصر
بغير احتفال ولا كلفة	ولا موعد يبتنا ينتظر
فقلت وقد كاد قلبي يطير	سروراً بنيل المنى والوطر
أيا قلب تعرف من قد أتاك	ويا عين تدرين من قد حضر
ويا قمر الأفق عد راجعاً	فقد بات في الأرض عندي قمر
ويا ليلي هكذا هكذا	وبالله بالله قف يا سحر
فكانت كما فشتبي ليلة	وطال الحديث وطاب السمر

أما النظم ، النظم المجرد وإن كان لم يهبط بعد ولم يرك في صياغته — كما نجد فيما بعد —
فهذا نموذج منه من ابن سهل الأندلسي :

هو البين حتى لم يزدك النوى بعداً	ترحل قبل البين لاشك من صدا
أيا فتنة في صورة الانس صورت	ويا مفرداً في الحسن غادرتي فرداً
جبين والحاظ وجيد ، لأجلها	أضاع الأقام التاج والكحل والمقدا
وكم سئل المسواك عن ذلك المي	فأخبر أن الريق قد عطل الشهدا

وهناك لا نتحدث عن آفاق ولا حدود فقد هبطنا الى مجرد الأوزان والقوافي .

ومن هذا الاستعراض السريع تصور فكرة عن طبقات الشعر ودرجاته على وجه
التقريب علواً وسفلاً الى هذا النظم المجرد الأخير .

* * *

ولقد تتاح للشاعر الواحد لحظات يرتفع فيها على نفسه . او بتعبير أدق يرتفع فيها الى
قمته . فنرى له مستويات في شعره كثيرة ، ونضرب المثال على هذا من ابن الرومي في
مستويات ثلاثة :

يقول في الوداع :

أعانقها والنفس بعد مشوقة	إليها ، وهل بعد العناق تدان ؟
وأائم قاهماً كي تزول حرارتي	فيشتد ما ألقى من الهيات
وما كان مقدار الذي بي من جوى	ليشفيه ماترشف الشفتان
كأن فؤادي ليس يشفي غليله	سوى أن يرى الروحين تتزجان

فما من شك أن هنا صدق عاطفة ، وحرارة انفعال ، وتعبيراً قوياً عن هذا الانفعال ،
يعطيه في البيت الثاني ذلك التعليل بكي ، وما يوحيه من جفاف ! فوق ما يمتلئ الايقاع المتمشى
في الأبيات . غير أن التعبير على كل حال موج بما وراءه .

ولكن هذا المستوى العالي في بابه يبدو أضيق محيطاً فيما يصلنا به من الحياة الدائمة ،
بالتقريب الى وقفات ابن الرومي نفسه في مواضع أخرى ، كقوله مثلاً في ربيع الصبا :

هبت سحيراً فناجى العنص صاحبه	موسوساً وتنادى الطير إعلانا
وورقٌ تغني على خضر مهدلة	تسمو بها وتشم الأرض أحيانا
تخال طائرها نشوان من طرب	والعنص من هزه عطفه نشوانا

فهنا نجد مجل الانصال بالحياة الكبيرة أفسح ، من خلال شعوره الذاتي بالحياة ، في الصبا
التي هبت سحيراً ، وفي مناجاة العنص لصاحبه موسوساً ، وفي تنادي الطير معلنة ، وفي
ذلك الحفل البهيج الراقص التمل من الورق المغنية على الخضر المهدلة ، وكأنها هي تداعب
الورق وتورججها ، فتسمو بها وتشم الأرض أحيانا ، وفي النشوة التي تخالج الطير فيطرب ،
وتخالج العنص فيهتز عطفاه .

هذا من ناحية القيم الشعورية ، أما من ناحية القيم التعبيرية ، فالصور والظلال الحية

المتراثية تملأ مساحة العرض الفسيحة ، والابقاع الموسيقي هنا أجود وأعلى وأشد تناسقاً مع الصور والظلال ، وإشعاعات اللفظ كاملة ، حتى لتكاد كل لفظة توحى بمفردها (١) : « هبت سحيراً ، ذلك التعبير الذي يصور الصبا جنبة مستحوزة أو غروباً من عرائس الغاب هبت في السحر - « وسحيراً » أجمل وأرق إيجاء - فبعثت في كل شيء حياة مزجة حلوة لاعبة نشوى . « فناجى الفصن صاحبه موسوساً » كرفاق الصبي ولدات الشباب . ولفظ « ناجي » صورة خيالية وظل نفسي ، تكلمها صورة « موسوساً » على ما في الوصف هنا من صدق حسي أيضاً ، فوسوسة الاغصان والاوراق وقت هبوب الصببا اللينة الودود حقيقة حسية فوق ماتلقية من ظلال خيالية . وحركة الارجحة للورق على الاغصان وصورتها وإيقاعها مصحوبة بإيقاع غناء هذه الورق وتمايلها نشوى مع الفصن النشوان و « خضر مهدلة » وما فيها من إيجاء بالشعر الجميل المنسدل المهدل بلا تنسيق في هذه النشوة الراقصة : و « طائرنا » هذه الاضافة وما توحىه من تواد وتواصل وألفة . . وهكذا ينساب كل لفظ في مكانه يصور الخيال ويوحى بالظلال .

تلك منزلة أعلى من منزلة القطعة السابقة لكل هذه القيم الشعورية والتعبيرية جميعاً . وأحب ان اقول مرة أخرى : أن ليس الموضوع هو الذي حدد منزلة القطعتين . وليس لأن أولادهما تمثل حالة نفسية داخلية ، والثانية تمثل حالة نفسية خارجية . ولازالة هذا اللبس نقاش نموذجاً آخر لابن الرومي نفسه في حالة نفسية داخلية ، ولكنها أوسع رقعة وأرفع أفقاً لأنها تصور موقفاً إنسانياً كونياً من خلال تصويرها لموقف الشاعر خاصة . . يقول في الاسفار :

أذاقتني الاسفار ما كره البقي	إلى وأغراني برفض المطالب
فأصبحت في الاثراء ازهد زاهد	وإن كنت في الاثراء ارغب راغب
حريصاً جباناً أشتي ثم أتهني	بلخطي جناب الرزق لحظ المراقب
ومن راح ذا حرص وجبن فإنه	فقير إياه الفقير من كل جانب
تنازعني رغب ورهب كلاهما	قوي ، وأعياقي اطلاق المغائب
فقدمت رجلاً رغبة في رغبة	وأخرت رجلاً رهبة للمعاطب

(١) سبق أن قلنا : إن الصور والظلال والابقاع لينتجها تعبيرة بجملة . .

أخاف على نفسي وأرجو مفازها وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يريني غايي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب ؟

ولا جدال في أن تصوير موقفه الشعوري هنا رائع ودقيق. وأنه حافل بالصور والظلال الخيالية والشعورية، وجزئيات التجربة والانفعال المتتابعة تفي بشروطنا التي أسلفناها في « طريقة تناول الموضوع والسير فيه » : احساسه المتناقضة بين الرغبة الشديدة في الاثراء والخوف الشديد من السفر ، حرصه وجبنه ، اشتهاؤه . وانتهاؤه . وقفته يلحظ جناب الرزق لحظ المراقب . تنازع الرغبة والرهب اياه. ولفظ « تنازعي » وصورته الخيالية مجذوباً من هنا ومن هناك ، مشدوداً من اليمين والشمال . وصورته الفريدة يقدم رجلاً رغبة ويؤخر رجلاً رهبة . ولفظه « رغبة » وما فيها من السياب يعمقها في النفس - ضع بدلها مرغوبة يتغير الجو - الى آخر هذه القيم الشعورية والتعبيرية .

ولكن هذا كله - على قيمة الفنية - ينتهي بنا الى حالة ذاتية للشاعر في محيط لحظة واحدة الى ان يقول :

أخاف على نفسي وأرجو مفازها وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يريني غايي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب ؟

الى ان يقول هذا فينسرب بنا وراء اللحظة الموقوتة الى مجال آخر فسيح، مجال كوني كبير . هنا ليس ابن الرومي الشخص الفرد هو الذي نرغب نفسه وخواطره في لحظة من لحظات الزمان ، ولكنه ابن الرومي « الانسان » امام الأقدار الخالدة . هنا المعرفة الانسانية المحدودة أمام الغيب الكوني المجهول . هنا يصلنا ابن الرومي بالكون الكبير من خلال موقفه الفردي الخاص . فيذكرنا بالخيال في هذا المجال - على اختلاف في التصوير والاحساس - وليس المهم أن يقول لنا : ان المعرفة الانسانية قاصرة أمام الغيب الكوني المجهول . فهذا كلام ذهني يقال ، وقد يكون أرخص شيء في عالم الشعر . ولكن المهم أنه يقول لنا هذا من خلال تجربة انسانية حية ، وجزئية عابرة في لحظة . كالذي يفتح لنا ونحن داخل الجدران كوة صغيرة ننظر منها الى السماء والقضاء . وهنا يرتفع ابن الرومي الى طبقة « طاغور » وأمثاله ، لولا أننا هناك على اتصال دائم بالكون الكبير في كل لحظة أو في غالب اللحظات ، وهنا تتصل بالكون الكبير لحظات بعد لحظات .

* * *

ثم نخلص أخيراً الى ضرب من الشعر جاء الى فصل الشعر خطأ ، ولم يذهب الى فصل النثر ، لسوء التقسيم والتبويب ! ذلك هو شعر الفكرة المجرد من الصور والظلال . وبعضه الجيد له قيمته الفكرية والانسانية ، ولا تملك أن تلقي به الى البحر ، لان القاءه خسارة على الفكر البشري . ولكنك لا تجد له من الحرارة ولا الايقاع ، ولا تلمح فيه من الصور والظلال ما يحرك مشاعرك ويهز وجدانك . وهذا مكانه فصل النثر لينفع هناك ويفيد ، ويوسع من آفاق الفكر في الحياة .

كثير من شعر المتنبي والمعري من هذا الطراز .

يقول المتنبي :

انما تنجح المقالة في المرء إذا صادفت هوى في الفؤاد

ويقول :

جمع الزمان فلا لذيذ خالص مما يشوب ولا سرور كامل

ويقول :

شر البلاد بلاد لا صديق بها وشر ما يكسب الانسان ما يصم

وفي البيت الأول دراسة نفسية ، ونفاذ الى علة السلوك . وفي البيت الثاني ثمرة تجربة ونتيجة ملاحظة . وفي البيت الثالث موعظة تقوم في الشطر الأول على أساس شعوري ، وفي الشطر الثاني على أساس خاقي . . ولكن أين هذا كله من ديوان الشعر ؟ ان الذهن وحده هو الذي يتلقى هذه الدراسات والملاحظات والتوجيهات ، بلا انفعال شعوري ، لانها مجردة من الحرارة الشعورية ، ومن القيم التعبيرية كذلك . فكانها هناك في فصل النثر بلا جدال ! وايسر المسألة أنها حكمة . فالحكمة قد تجيء ثمرة انفعال شعوري ، فتصدر حرارة دافقة غنية بالصور والظلال ، فتودع ديوان الشعر في درجتها بلا منارضة ، وذلك كقول المتنبي نفسه :

ذل من يغبط الذليل بعيش رب عيش أخف منه الحمام

وقوله :

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب الناي أن يكن أمانياً

وقوله :

لمن تطلب الدنيا اذا لم ترد بها سرور محب أو اساءة مجرم
فها حكمة نعم . ولكنها حارة . تلمح فيها الاتفعال الماطفي ، تلمحه في البيت الاول في
ذلك التقرير اللاذع الذي يشبه الدعاء . ذل من يغبط الذليل بعيش ، وتلمحه في البيت
الثاني في ذلك الأسى المرير الهادىء ، الذي يمثله كذلك ايقاع البيت واطراده وامتداده .
وتلمحه في البيت الثالث في ذلك السؤال الاستنكاري الذي يشبه التقرير والاعتراض .
فليست الحكمة بخارجة عن ديوان الشعر . ولكن المهم هو نوعها ولونها ومبعثها وحرارتها .
ويقول المعري :

أما اليقين فلا يقين وإنما أقصى اجتهادي أن أظن وأحدسا
ويقول :

سألتعوني فأعيتني اجابكم من ادعى أنه دار فقد كذبا
ويقول :

والناس في قيه بلا أمر والله يفصل عنده الأمر
وذلك كلام كله صادق وواقع . ولكن أين هو من الشعر ؟ إن تجربة الغيب المجهول قد
عاناها الخيام فأخرج لنا شعراً بديماً . لأنه عاناها بقلبه لا بذهنه ، ووقف أمامها انساناً يشعر
لا عقلاً يتفكر ، ولا تنسى ما للتعبير الجامد الجاف هنا من اثر في جفاف الشعور .
فاذا نحن مرنا مع المعري نفسه الى قوله :

صاح هذي قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد ؟
خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الاجساد
رب قبر قد صار قبراً مراراً ضاحك من تراحم الاضداد

فاننا نقف خشعاً امام شعور انساني عميق ، وأمام تعبير تصويري موح ، يزحم المشهد
بالصور والظلال ، ويهمس فيه بالوجدانات والأحاسيس ، ويرتفع الى الطراز الاول من الشعر
الانساني بكل قيمه الشعورية والتعبيرية . ولا يفوتني ان أنبه خاصة الى الايقاع الموسيقي في
كل بيت . ومع ان الايات كلها من وزن واحد الا أنها تختلف ايقاعاً ، لأن الوزن وحده
لا يحدد لون الايقاع . فالوزن يؤلف الموسيقى الخارجية المحسوسة ، وهناك موسيقي داخلية ،

فاشئة من طبيعة توالي الحروف ونحارجها ، لا من حركة هذه الحروف التي يتم بها الوزن العروضي .

في البيت الاول رنة اعلان وإشارة الى مجال فسيح .

« صاح هذي قبورنا تملأ الرحب » .

ولعل لهذه المدات الثلاث المتوالية في « صاح » ، « هذي » ، « قبورنا » دخلاً في ذلك الايقاع الموسيقي الخاص .

فاذا وصلنا الى البيت الثاني أحسنا ايقاعه أشبه بوقع القدم المتوجسة الحذرة تخطو في حذر وخشية :

خفف الوطاء ما أظن أديم الا رض الا من هذه الاجساد

ويختلف الايقاع في البيت الثالث فتطلق هذه الخطوات الحذرة ، وينطلق الايقاع ، ويتناسب ذلك مع ضحك القبر وسخريته بتزاحم الاضداد !

ومن هذه الموازنة تتبين الفوارق بين شعر الفكرة الباردة ، وشعر العاطفة الحارة ، ويتبين مكان هذا الطراز وذلك في سجل الآداب . وعليها يقاس كثير من الشعر المعاصر الذي يعم في الفكرة المجردة أحياناً ، حتى يبدو غريباً من اللحم والدم ، عاطلاً من الحرارة والحياة . وفي ديوان الزهاوي وشكري والعقاد - على ما لهم من شعر أحياناً - كثير من ذلك الطراز ، اولى به ان ينقل الى كتبهم النظرية في البحوث والتعليقات .

* * *

ولا بد قبل ان نختم فصل الشعر ان نقول فيه كلمة مستقلة عن « اللفظ » . ففي الشعر خاصة يشغل اللفظ مكاناً ممتازاً يستحق هذه الكلمة المستقلة زيادة الى ما سبق في فصول الكتاب . لقد آن ان نرد الى اللفظ اعتباره . لا على طريقة الجاحظ الذي كان يرى ان « المعاني ملقاة على قارعة الطريق » وأن المزية كلها للعبارة ، حيث يتابعه أبو هلال فيرى ان « ليس الشأن في اراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والمجمعي والقروي والبدوي ، وانما هو في جودة اللفظ وصفائه . . . مع صحة السبك والتركيب ، وانخلو من أود النظم » ، ولا على طريقة « المدرسة التعبيرية » التي كان يمثلها في العصر الحديث : المتفلوطي وشوقي؛ حيث يكن

وراء التزويق في العبارة كثير من التزوير في الشعور - على النحو الذي ضربنا له مثلاً قصيدة شوقي في قصر أنس الوجود . . لا زبد ان زد الى اللفظ اعتباره على اساس انه كل شيء ، فقد يدنا بما فيه الكفاية ان القيم الشعورية لها مكانها الاصيل في تقويم العمل الادبي ، وان كانت لا تبدو منفصلة عن القيم التعبيرية .

انما زبد ان زد الى اللفظ اعتباره على طريقة اخرى ، وعلى أساس آخر . ان اللفظ كما قلنا مراراً هو وسيلتنا الوحيدة الى ادراك القيم الشعورية في العمل الادبي ، وهو الأداة الوحيدة المهيأة للأديب لينقل إلينا خلالها تجاربه الشعورية . وهو لا يؤدي هاتين المهمتين الا حين يقع التطابق بينه وبين الحالة الشعورية التي يصورها ، وعندئذ فقط يستنفد على قدر الامكان - تلك الطاقة الشعورية ويوحىها الى نفوس الآخرين .

والشعر لأنه تعبير عن الحالات الفائقة في الحياة ، يحتاج أكثر من كل فن آخر من الفنون الادبية الى شدة التطابق والتناسق بين التعبير والحالة الشعورية التي يعبر عنها . وقد أسلفنا ان اللفظ يعبر عن الحالات الشعورية بمدة دلالات كامنة فيه . وهي دلالاته اللغوية ودلالته الايقاعية ودلالته التصويرية . ونقص أي من هذه الدلالات الثلاثة في الشعر يؤثر في مدى تعبيره عن التجربة الشعورية الفائقة التي يتصدى لتصويرها ، وينقص من قوة الايجاء الى نفوس الآخرين .

وأياً كانت القيم الشعورية ، فان تقصير اللفظ في تصويرها يحجب جزءاً من قيمتها ، ويمنع الايجاء . ويؤثر بالتالي في حكمنا على النص الادبي وعلى صاحبه كذلك ؛ من هنا كان لللفظ قيمته وبخاصة في الشعر الذي هو صورة من اللحظات الفائقة في الحياة الشعورية .

ولم يخطئ بعض النقاد العرب كثيراً وهم يقولون : « المتنبى والمعري حكيان والشاعر البحري » ، أو وهم يضيقون بأبي تمام وتعقيداته اللفظية والمعنوية .

ولسنا نتابعهم على طول الخط فقد كانوا يفهمون من اللفظ غير مانقهم ، ويريدون وظيفته على غير ما زبد ؛ ولكننا نقول : ان ايقاع البحري وصوره وظلاله المشعة هي نموذج بارع في الشعر العربي للأداء الشعري الموحى . ولو كان البحري في طبيعته الشعرية أكبر مما كان ، أي لو كان من طراز المتنبى او ابن الرومي لكان مكانه أضخم وأعلى . وهذا ابن الرومي -

على موهبته الفنية الفريدة في الشعر العربي - يعوقه تعبيره الثري المفصل المائل في أحيان كثيرة عن بلوغ المنزلة الفنية التي تستحقها طبيعة شعوره، وحين يوفق في التعبير على نحو أبياته في ربح الصبا، وأبياته في كراهة الأسفار يبلغ قمة رفيعة بالقياس الى الشعر العربي كله .

والمتني حين يخلص من برودة التأمل الفكري، ثم يخلص من تعقيد التعبير اللفظي يصل الى قمة فنية شاذة بالقياس الى الشعر العربي كله كذلك . وحين تخلص لأبي تمام أبيات تقرب من هذا الطراز يرتفع ويصبح شيئاً آخر . وبالمثل نجد للمعري في أحيان قليلة أبياتاً من الشعر الخالص الطليق التعبير .

وليس المقصود هو رونق اللفظ أو جزائه، ولا قوة الإيقاع أو حلاوته . إنما المقصود هو التماسق بين طبيعة التجربة الشعورية، وطبيعة الأشماع الإيقاعي والتصوري للفظ، بحيث يتسق الجو الشعوري والجو التعبيري على نحو ما مثلنا بأبيات ابن الرومي في ربح الصبا، وأبيات المعري في قصيدة الرثاء الدالية، والمقام هنا يتسع لاستعراض بعض الأمثلة زيادة على كل ما قدمنا .

يقول الباحثري في عيد النيروز في الربيع :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا	من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبه النيروز في غسق الدجى	أوائل ورد كن بالأمس نوّما
يفتقها برد الندى فكأنه	يث حديثاً كان قبل مكثما
فمن شجر رد الربيع لباسه	عليه كما نشرت وشياً منمنا
ورق نسيم الربيع حتى حسبته	يجيء بأنفاس الأحبة نهما

وقد تحدثنا عن إحياء البيت الأول وإيقاعه فيما مضى . فلنتابع الحديث :

إن قيمة التعبير هنا أنه بإيقاعه وبالصور والظلال التي تشعها الألفاظ والعبارات ينشر جو الربيع - كما هو في نفس الشاعر - فالجو كله جو يقظة بادئة وتعبير عن مكنون في الضمير . فالربيع « كاد أن يتكلما » والنيروز « نبّه » في « غسق الدجى » « أوائل ورد كن بالأمس نوّما » وبرد الندى « يفتقها » وكأنه « يث » حديثاً « كان قبل مكثما » والربيع يرد على الشجر لباسه كما نشرت « وشياً منمنا » والوشي المنمّن أشبه شيء بالهمس في أذن الورد للتنبيه . و « نسيم » الربيع « ورق » حتى ليحسبه يجيء « بأنفاس الأحبة » نهما .

كل ظل للفظ ، وكل ايقاع ، هو ظل اليقظة البادئة وايقاع الحركة المتفتحة . وعلى الساحة هنا شخصيات كلها مشرق وديع لطيف أنيس : الربيع يكاد ان يتكلم وهو ينبه أوائل الورد النوم في غسق الدجى . والشاعر يقول : « كنّ نوماً ، لا « كانت نائمة » ، لأن نون النسوة والجميع يوحى بأنهن عرائس ومشي ينهن الحبيب الزائر في غسق الدجى . ويستمر الجو فترى برد الندى يفتق الفلافل عن هؤلاء العرائس ، ويثخن حديث الهوى الناعم وكان قبل مكنما . والربيع يرد اللباس على عرائسه وكأنما ينشر أردية منمنمة موشاة ، والنسيم يرق حتى لكأنه نفاس الأئجة . والأئجة الناعمين الهائثين .

ذلك جو . وتلك ألفاظ . فلننظر الى جو آخر وألفاظ أخرى للبحثري أيضاً في ديوان كسرى :

« يتظنى من الكتابة إذ يبـ	دو لعيني مصبّح او تمسّيـ
مزعجاً بالفراق عن أنس ألفـ	عزّ او مرهقاً بتطبيق عرس
فهو يبدي تجلداً وعليهـ	كلـكل من كلا كل الدهر مرسيـ

فهو جو كئيب مخنق الانفاس . وهنا ظلال الالفاظ وايقاعها تشارك في خلق هذا الجو الكئيب المخنق الانفاس ، لا بمعناها اللغوي فحسب ، بل بظلمها وجرسها : « يتظنى » ، « مزعجاً بالفراق » ، « مرهقاً بتطبيق عرس » ، « كلـكل من كلا كل الدهر مرسي » .

إن السياق هنا يطلق من هذه الالفاظ شخصتها وذكراتها وصورها الخيالية وظلالها ، فتتشر في الجو أسمى عميقاً ، وتكتم الأنفاس فيه وتثقلها . وللألفاظ المفردة بغض النظر عن معناها الكامل في السياق ظلال مفردة تستمدّها مما « وراء الشعور » من الذكريات والصور التي صاحبها في تاريخها الشخصي والانساني على الزمن الطويل ، ثم لها كذلك ظلالها وهي في نسق كامل . والظلال الأولى ينكرها رجل نافذ مثل « عبد القاهر » ، لأنه لا يرى دلالة اللفظ الا في نظم معين . وهذه مفالاة منه . فلفظ ظله الحصاص وجرسه الموحى في كثير من الاحيان .

وطبيعي أن الجمال الفني في هذه الايات لا تستقل به في ظلال الالفاظ المفردة ولا ايقاعها ، إنما يدل عليه هذا وتدل عليه القيم التعبيرية الاخرى المكتملة في النسق ، فصياغة « مزعجاً » ، « ومرهقاً » المفعول تصور جو الاكراه الذي كان يتوارى لو صيغ هذان الاسمان للفاعل و

ثم يضاف الى هذا كله طبيعة الاحساس بهذا الايوان كأنه حي مكروب ، يعاطفه الشاعر في كربيته ، ويحس بنفسه تجاوب « نفسه » لفرط ما بها من شعور مرهف مهتاج . .

ويقول ابن الرومي أياته التي حملناها فيا مضى عن « ريح الصبا » فترى كل لفظ في مكانه وجوه يوحى بإيقاعه كما يوحى بظله . فارجع إليها هناك لحظة ثم تعال نسמעه يقول في « نرجسة » .

يا حبذا النرجس ريحانة لائف مغبوق ومصبوح
كأنه من طيب أرواحه ركب من رَوْح ومن روح

فتلح هنا تنافراً بين روح النرجس وروح هذا الايقاع وظلال هذه الالفاظ . ضاع صورة النرجسة التي تشير بعينها الناعسة ولا تنطق ، وتلح ولا تصرح - بخلاف طريقة الورد مثلاً في التعبير ! - ضاع هذا بجوار « لائف مغبوق ومصبوح » ، بذلك الجرس الغليظ الجاف في وزن البيت كله وفي لفظ « مغبوق » ، ولفظ « مصبوح » ، ومعها « أنف » ، ثم ضاع بجوارها كذلك « ركب » الذي يوحى اليك بأغلظ الاجسام وأجفها ، وقد اختنقت معه « روح وروح » ، لان في التركيب خشونة وعنفاً لا يتسق ظلها مع ظل الروح والروح ، ولا مع ظل النرجس والريحان !

إن للالفاظ أرواحاً ، ووظيفة التعبير الجيد أن يطلق هذه الارواح في جوها الملائم لطبيعتها ، فتستطيع الايحاء الكامل والتعبير المثير .
ويقول أبو تمام :

إن رب الزمان يُحسِّنُ أن يهدي الرزايا الى ذوي الاحساب
فلهذا يحف بعد اخضرار قبل روض الوهاد روض الروابي

فترى هنا ألفاظاً عارية من الظلال والايقاع ، مجردة من الرمز والايحاء ، ونجد بخاصة كلمة « فلهذا » وهي تنقلنا الى وضع الذهن الاجرد ، الى منطق التلميل والقياس الظاهري ، ونخرج بها من جو الشعر كله الى جو مجرد من الظلال والشيآت .

ويقول عن مشاهد الربيع :

من كل زاهرة ترقق بالندى فكأنها عين اليك تتحدر
تبدو ويحجبها الجحيم كأنها عذراء تبدو تارة وتخفّر

سحق غدت وهداتها ونجادهما ففتين في حلال الربيع تبختر

والتعبير هنا أجود وأنسب ، وأدل على جو الربيع البهيج وحيويته ، ولكن أين هي من آيات البحري ، ومن طلائعها التي تطلق بشاشة الربيع ؟ وأين هي من أبيات ابن الرومي عن ربيع الصبا ؟ ولعل للايقاع الموسيقي هنا في الأبيات دخلا في جمود المشهد في الحس عن الانطلاق الكامل ، . اقرأ « فكأنها عين اليك تمدر » هذا التشديد في « كأنها » وفي « تمدر » يوحي بالتشدد والتوقف في جريان الايقاع وفي ظل الصورة . فالبيت يبدأ طليفاً خفيفاً « من كل زهرة ترقق بالندى » وينتهي متوقفاً غليظاً بالشطر الثاني والفرق بين ايقاعها وظليها هو الفرق بين انسياب « ترقق » وتقبض « تمدر » ، وكذلك تبدو هذه الظاهرة : ظاهرة الانسياب والتقبض ، في شطري البيت الثاني : « تبدو ويحجبها الجحيم كأنها » و « عذراء تبدو تارة وتختفر » فتخفر هذه منقضية متكئة ! في جو الربيع الطليق البهيج . وليست المسألة مسألة صياغة لفظ أو ألفاظ ، إنما هو الشعور التلقائي الغامض الذي توحيه الى النفس - بلا انتباه - تلك الايقاعات والايقاع الموسيقي ينساب الى النفس ويفررها بشعور خاص قبل أن يتنبه الوعي الى معنى الألفاظ والسياق .

ويقول المتنبي :

وللواجد المكروب من زفراته سكوت عزاء أو سكوت لغوب

فاذا كل لفظ وكل ايقاع في البيت يصور الجو المكروب العظيم الذي يريد تصويره.. « الواجد المكروب » « زفراته » « لغوب » « سكوت عزاء » ولكل من هذه الألفاظ صورة خيالية وظلال نفسية يلقيها بذاته بمجرد نطقه ؛ ثم تجتمع هذه الصور والظلال كلها وتتضح في السياق وتتناسق ولو قال « آهاته » مثلاً بدل « زفراته » لما تم الاتساق بينها وبين « المكروب » فالمكروب يزفر ، ولا يتأوه . ولو قال تعب بدل لغوب لنقص الظل لان المكروب الكاظم يعاني اللغوب . والتعب أخف وقعا وجرسا وظلا . . ثم اقرأ الشطر الثاني « سكوت عزاء أو سكوت لغوب » تجدك تقف حتما بعد « سكوت عزاء » تقف ولو كنت واصلا للكلام . تقف في التنفس ، فكأنما هي زفرة تتبعها زفرة أخرى في « أو سكوت لغوب » وبذلك يجتمع الظل والايقاع ليصورا جو الكرب واللغوب والزفرات .

وهذا التوفيق يخون المتنبي حينما يستيقظ ويتحدث بذهنه ، ولا يستمد مما وراء الوعي

عباراته وشعوراته ، فاسمه يقول :

يعطيك مبتدراً فان أعجلته أعطاك معتذراً كمن قد أجرما
ويرى التعظم أن يرى متواضعاً ويرى التعاضم أن يرى متعظماً
نصر الفعال على المقال كأنما خال السؤال على النوال محرماً

تجد التعبير النثرى البارد المعقد ، الذي لا تشع فيه صورة ولا ظل من لفظ أو عبارة ،
ولا يسلك إيقاعه أبداً طريقه إلى الجس ، وليست المسألة هنا أن المعنى ذهني سلك طريقة
الذهن في التعبير فحسب ، ولكن يضاف إليها أن العبارة ذاتها باردة معقدة . ولعل هنا
تناسقاً بين طريقة التعبير والعبارة ، ولكنه تناسق يخرج بها جميعاً من منطقة الشعر
على العموم !

* * *

لقد آن أن نرد للفظ اعتباره على هذا الأساس . لأن الاغراق في تصغير قيمته مفسد
لفن الادب كالإغراق في تضخيم هذه القيمة . ولأن فهم وظيفة اللفظ في العمل الأدبي فهماً
كاملاً كفيلاً بأن يربط بين دلالاته المعنوية والتصويرية والابقاعية وبين الجو الشعوري المراد
تصويره ، ويلفت النظر إلى المواضع الدقيقة الحساسة في تذوق الادب والاستمتاع به .
والشعر هو أولى فنون الادب بأن يعرف للفظ قيمته على هذا الأساس .

القصة والأقصوصة

إذا كان الشعر تعبيراً عن اللحظات الخاصة في الحياة ، فالقصة هي التعبير عن الحياة .
الحياة بتفصيلاتها وجزئياتها كما تمر في الزمن ، ممثلة في الحوادث الخارجية والمشاغل الداخلية .
بفارق واحد : هو أن الحياة لا تبدأ من نقطة معينة ، ولا تنتهي إلى نقطة معينة ، ولا يمكن
فرز لحظة منها لتبدأ فيها حادثة ما بكل ملابساتها عن اللحظة التي قبلها ، ولا تقف هي عند
لحظة ما لتضع خاتمة لهذه الحادثة بكل ملابساتها . أما القصة فتبدأ وتنتهي في حدود زمنية
معينة ، وتتناول حادثة أو طائفة من الحوادث بين دفتي هذه الحدود .

والحياة تتداخل فيها الأسباب والمسببات ، وتتوالى فيها الحوادث والاحداث منذ الأزل
إلى الأبد لغاية غير معلومة للإنسان ، غاية بعيدة في مجاهيل الأبد . وكل حادثة هي جزء من
حادثة أخرى أكبر منها ، وكل غاية هي وسيلة لغاية أشمل . فتتبع سياقها - كما هي - لا ينتهي

الى غاية معينة نبصرها في جيل أو عدة أجيال . ولكن القصة اختيار وتنسيق ، اختيار لحادثة أو عدة حوادث ، تبدأ وتنتهي في زمن محدود وتصور غاية معينة ، وتساق جزئياتها مسياقة معينة لتؤدي الى تصوير هذه الغاية . فليست مجرد تسجيل لخط سير الزمن والحوادث بلا بدء ولا انتهاء ، ولا لتسجيل خواطر وانفعالات بلا ترتيب ولا تنسيق .

هي أشبه شيء بالصورة الشمسية الملتقط لحظة خاصة من سلسلة اللحظات الزمنية والحسية والشعورية للإنسان أو للأشياء ، وتفرزها عن سائر اللحظات الدائبة السير والتحول . كذلك تصنع القصة وهي تصور فترة من الحياة بأحداثها ووقائعها ذات بدء ونهاية ، ثم تزيد فتنسق جزئيات هذه الفترة بحيث تكون لها خاتمة ، كأنما تقف الحياة عندها لحظة — وهي لا تقف أبداً — قبل أن تتابع السير الى أجلها المرسوم . وهذا التنسيق هو العمل الفني فيها ، وهو الذي يختلف فيه قصاص عن قصاص ، وتمدد فيه النماذج .

ولأنه يستوى أن يتناول في هذا التنسيق فترة واقعة بالفعل ، وحوادث تمت على هذه الأرض ، وأشخاصاً عاشوا هذه الحياة ، أو أن يتناول فترة ولدت في الخيال ، وحوادث تمت في النفس ، وأشخاصاً عاشوا في الضمير . فالهم هو طريقة التنسيق : بالحذف هنا والاضافة هناك ، وبالتقديم والتأخير في الجزئيات ، وبقيادة سير الحوادث والخوارج ، لتؤدي الى تصوير خاص لهذه الفترة ، يفرزها من شريط الزمن الذي لا يقف ، ويضع لها طابعاً موسوماً بنظرة صاحبها الى الحياة .

والحرية التي تتمتع بها القصة في أن تطول كما تشاء وتتسع جوانبها وأطرافها كما تشاء ، تهيب لها أن تتناول موضوعها من أول نقطة ، وأن تلم بجميع ملبساته وجزئياته ، وألا تقتصر على عدد معين من الشخصيات والأحداث ، وألا تقف دون حادثة خارجية أو خالصة داخلية . وهذا ما يؤول القصة لأن تتولى التعبير الكامل عن التجربة الشعورية التي تختارها ، أيا كانت طبيعتها ولونها ، ومجالها في الزمن أو في الشعور .

هذه الحرية ليست متاحة للأقصوصة مثلاً . فهي مقيدة بأن تتبع خط سير واحد حول حادثة بارزة ، أو حالة شعورية معينة ، أو شخصية خاصة ، ولا تتوسع لتتناول جميع ملبساتها وجزئياتها ، وما يتصل بها من حالات وأسباب في محيط الحياة العام . وليست متاحة للتمثيلية . وهي مقيدة بزمن التمثيل وقيود المسرح وطاقة الممثلين . وليست متاحة للملحمة . وهي

مقيدة بتصوير الشخصيات والاحداث الخارقة لأنها شعر ، والشعر - كما قلنا - لا تتم جودته الا في جو خاص ، ولأنها بطبيعتها لا تصلح للحياة العادية التي تتبع خط الزمن المناسب .

وبين الشعر الجيد والقصة الجيدة تشابه في تتبع جزئيات التجربة الشعورية وتصوير الخواطر والانفعالات المصاحبة لها خطوة خطوة ، ليشارك الآخرون صاحبها انفعالاته وجوه الشموري العام . ولكن مجال القصة في هذا أفسح وأشمّل ، لأنها تملك تصوير جميع اللحظات والحالات ، في حين يقتصر الشعر على الحالات الخاصة والمشاعر الفائقة ، ولا يهتمه تتبع الاسباب والملايسات ، وليس من طبيعته التشعب والاستطراد .

لهذا تملك القصة أن تنوب عن الشعر في بعض المواقف - الى حد ما - فترتفع الى مستوى يقرب من مستواه . ولكن بقدر ما تؤدي واجب اللحظة المينة الصغيرة في السياق ، فالحالات التي تقتضي الشعر نوبات عابرة لا تدوم ؛ فاذا تجاوزها سياق القصة وجب أن تعود الى طبيعة الحياة العادية ، فتحدث باللغة العادية وبلايقاع العادي المناسب لسياق الحياة المعتادة.

* * *

والقصة ليست هي مجرد الحوادث او الشخصيات . انما هي - قبل ذلك - الاللوب الفني ، او طريقة العرض التي ترتب الحوادث في مواضعها . وتحرك الشخصيات في مجالها ، بحيث يشعر القارئ أن هذه حياة حقيقية تجري ، وحوادث حقيقية تقع ، وشخصيات حقيقية تعيش . وهذا يتضمن :

أولاً : ترتيب الحوادث بحيث تجري كما لو كانت تجري في الحياة بلا تعمل او افتعال . وهذا وهم بطبيعة الحال ، فالحوادث في الحياة لا تقف عند حد لتؤدي الى غاية محدودة ، بينما هي في القصة تساق على وضع خاص لبراز غاية معينة في زمن معين . ولكن براءة القصص هي التي تجري الحوادث في هذا السياق المين بلا تعمل ولا افتعال ، وكأنا الحياة قد سارت بطبيعتها فيه سيرها الطبيعي المعتاد . ولكل قصاص طريقته وأسلوبه الذاتي . ولكن هذا هو الشرط العام .

ثانياً : صحه رسم الشخصيات بحيث تتضح سماتها وملاحظها ، وكما وضحت السمات والملامح كاملة من الخارج والداخل كان ذلك أكمل . ولكل قصاص طريقته في رسم الشخصيات . فبعضهم يستعين على رسمها بوصف الملامح الخارجية او الداخلية او هما معاً . وبعضهم يدع

الحركات والحوادث ترسمها . وبعضهم يستخدم هذه الطريقة وتلك . وبين ذلك كله طرائق شتى تتبع مزاج كل قصاص وميوله وثقافته .

وليس المهم هو نوع الحادثة وضخامتها ، ولا لون الشخصية وعظمتها ، فالحياة تجري بالجميع . انما المهم هو الطريقة : طريقه تنساول الموضوع والسير فيه بحيث تؤدي الى رسم صورة معينة للحياة ، وكأنها تجري في طريقها الطبيعي . وطريقة رسم الشخصيات وتلوينها ، بحيث تكشف لنا عن أكبر قدر من خصائصها ، وتميش في أوسع مجال تظهر فيه طاقتها . ثم التعبير عن ذلك بعبارات وألفاظ تتناسق مع الجو والسياق والشخصيات .

ويستوي أن يتخذ القصاص مادة قصته من الحوادث الضخمة ذات البريق والضيغ ، والشخصيات العظيمة ذات السمات والبروز . أو أن يتخذها من الحوادث الصغيرة العادية . والشخصيات المكرورة المغمورة . أو يتخذها من هذه وتلك ومن هؤلاء وهؤلاء . مادام يجري الحياة في مجراها الطبيعي ، ويحرك شخصه وحوادثه كما يتحرك أمثالهم في الحياة ، ولا يشعرنا أنه واقف خلف ستار «خيال الظل» يحرك دمي صغيرة أو كبيرة ، كما يشاء هو ، لا كما تشاء طبائع الأشياء ! ولقد نرى شخصيات أسطورية تمشي فنراها طبيعية حية ، ونرى شخصيات «واقعية» فنحس بالتزوير في وجودها . وهذا وذلك راجع الى طريقة العرض وصدق التصوير أو زيفه للحياة والأحياء .

وهناك طرق شتى للعرض . فبعض القصاصين يوقظنا بمنف منذ اللحظة الاولى لأنه يبدأ قصته بانفعال حار ، أو حركة عنيفة ، أو مشهد صاخب . وبعضهم يبدأ حديثه هوناً وبأشياء عادية جداً ، ولا يكاد يشعرنا بأن هناك شيئاً ذا بال وقع أو سيقع . وشيئاً فشيئاً — أ يزحم احساسنا بالمشاعر ، ويملأ خيالنا بالصور ، ويطلع في حسنا الموقف كله كأننا عشناه .

كما أن بعض القصاص يضع للحوادث والشخصيات إطاراً من مناظر الطبيعة والمشاهد المصنوعة كأننا في المسرح ، ويصل بعضهم في هذا الى حد أن يجعلنا نشعر بأن هذه المناظر والمشاهد هي بعض الشخصيات العاملة في جو القصة ، لأنها لا تنفصل عن شخصياتها وحوادثها ومجراها . وهذا هو الابداع الفني . وبعضهم يجعلها مجرد اطار ، وكثيراً ما يخفق هؤلاء في إسمارنا بأهمية هذه المناظر والمشاهد فيبقى وصفها حشواً لا يتسق مع القصة ولا يعبر عن شيء فيها .

وهناك من مجرد الجو من المناظر والمشاهد ، ويلتفت الى الحادثة أو الشخصية وحدهما

كما لو كانا يقمان في محيط مجرد من الزمان والمكان والأشياء ! ويحتاج هؤلاء الى قوة بارعة لغمر القارئ في جو القصة ، وإغراقه في لجتها ، فلا يقنعه الى المحيط الخارجي ، ولا يخرج من سحر الشخصية او أسر السياق .

* * *

بقى عنصر آخر له وزن في القصة . هو القيمة الشعورية . فقد كان حديثنا الى هذه اللحظة عن القيم التعبيرية : عن الأسلوب الفني في العرض ، وعن طريقة التعبير . وقد حرصنا على أن نبين أن الموضوع ذاته لا يؤثر في الوزن الفني للقصة . فكل موضوع صالح ، انما طريقة عرضه هي التي تميز قيمته الفنية .

ولكن هناك الآفاق الشعورية التي يرتفع اليها الموضوع ، والتي تصور في ظلها الحوادث والشخصيات . هناك نوع الاحساس بالحياة : حوادثها وأشخاصها ، مصائرهما وغاياتهما . هناك الزاوية التي يطل منها القصاص على هذا العالم ، والأشعة التي يراه على ضوئها . هناك المدى الذي يتعمقه القصاص في النفس الانسانية وفي الحياة من حولها ، وفي الكون وما فيه ومن فيه . . . ومن هنا تختلف الآفاق التي يبلغها القصاص .

ولا شك أن للقيم التعبيرية — طريقة العرض وطريقة التعبير — قيمتها في تحديد قيمة القصة ، ولكنها وحدها لا تستقل بالتقويم ، ولا بد من النظر الى هذه الآفاق الشعورية ومدى مطابقة القيم التعبيرية لها .

بعض القصاص يصور لنا الحوادث والشخصيات بنهاية الدقة والبراعة من الناحية القصصية، ولكنه لا يتجاوز بنا محيط هذه الحوادث والشخصيات المحدودة ، ولا يحيط الفترة الزمنية التي تجري فيها الحوادث . من هؤلاء أندريه جيد في « الباب الضيق والسمفونية الريفية » — على رغم ما فيها من شذى روحي — وأوسكار ويلد في « صورة دوريان جراي وشبح كترفيل » ، وبرناردشو في « جان دارك وقابح الشيطان » . وبعضهم يقفنا — بعد الحوادث — وجهاً لوجه أمام الحياة كلها : سنفها الخالدة ، وأوضاعها الكونية ، وأقدارها الشاملة . وهذا البعض لا يتحدثنا عن هذه الشؤون حديثاً مباشراً ، إنما يدعنا نتسرب من خلال الشخصيات المعينة الى الانسانية الخالدة — كما ترتسم في بصيرته — فتلك الحادثة جزء وكل، وهذه الشخصية فرد ونموذج . ويبلغ بعضهم في الابداع الى الحد الذي تصبح نماذج البشرية أبقى وأحيى من المخلوقات الانسانية، وتصبح أحداثه ووقائمه سمّة على الكون والدهر

أوضح من الحوادث التاريخية . ومن هؤلاء تولستوي في « البعث » ، وتوماس هاردي في « تس » ، و « جود المغمور » ، ودستوفسكي في « المقامر » ، وأرزيباشيف في « ابن الطبيعة » ... الخ .

هذا المستوى أرفع وأضخم من المستوى الأول بلا جدال .

وهذا البيان يفيدنا في تحديد مانعنيه بأن القصة هي الحياة . فليس الواقع المحدود الصغير هو مجال القصة وحده . إنما هو الواقع الأبدي - كما يبدو من خلال الواقع الوقي . وهو النماذج الانسانية - كما تبدو من خلال الشخصيات الفردية - وهذه آفاق القصص الكبير ، كما هي آفاق الشاعر الكبير سواء بسواء . والقصص في هذا الوضع شاعر . والقصة لون من الشعر ، من ناحية القيم الشعورية .

تقرأ « البعث » ، أو « تس » ، أو « جود المغمور » ، أو « المقامر » ، أو « ابن الطبيعة » فتجد نفسك أمام شخصيات وأحداث . حتى إذا انتهيت وجدت نفسك أمام ناس وأقدار . فتتسنى الأشخاص والحوادث في النهاية ، لتذكر الضعف الانساني ازاء القوى الكونية والفرائز والشهوات والنزعات ، دون أن يقول لك القصص شيئاً من هذا أو يصوغه صياغة فلسفية . ولكنها الحوادث والوقائع تقسرك قسراً على هذا الاتجاه الكوني العام . وذلك أفسح من آفاق القصة المحدودة بمحدود الزمان والمكان .

ومن هذا النوع في القصة العربية الحديثه - مع فارق في المستوى والمحيط - نجد « خان الخليلي » ، لنجيب محفوظ الشاب . وإنه ليسرني أن ألمح هذا الشبه العام في اتجاه الآفاق أيضاً . كانت المسافة بين طبيعة وآماد الآفاق ! فهذه السمة سمة كبار القصص ، والقصة وليدة في الأدب العربي . فحسبها أن تبلغ الآن ما بلغت في فن هذا الشاب .

ويغلو بعض كتاب القصة في هذه الأيام في اتجاهين : الاتجاه الى الصراع الاجتماعي ، والاتجاه الى التحليل النفسي . وليس لنا من اعتراض على أي اتجاه ، مادام لا يؤثر في سمة العمل الانسانية ، ولا يعطى على حقائقه الفنية . ومن واجب الفنون كلها أن تحيا في محيطها . ولكن الغلو في الاتجاه الاجتماعي كاد يحيل القصة توجيهات اجتماعية مباشرة أو نبوءات اجتماعية موجهة ، على نحو ما يصنع ويلز في معظم قصصه ، لاعمالاً فنياً يخاطب الحاسة الفنية ، ويجري في تاريخ الحياة الطبيعي المرسوم . والغلو في التحليل النفسي كاد يحيل القصة تسجيلاً لمشاهدات معملية ! أو محضراً لجلسة تحليل نفسي !

وهذا وذاك ليس فناً ، ولو أخذ الشكل الظاهري للفنون !

وكذلك حاول بعضهم في وقت ما أن ينشئ قصة رمزية ، فانتبهنا الى معميات لا ترسم حياة ، ولا تصور نفوساً ، ولست أحسب القصة ميداناً للاتجاه الرمزي ، إذا صح أن الشعر يقبل هذا الاتجاه .

فالقصة من عمل الوعي ، ونصيب اللاوعي فيها محدود ؛ وأثره لا يبدو على كل حال في التصميم الفني للقصة ، ولا في التعبير عنها إلا بمقدار ؛ فقد يكون له أثر في تلوين الشخصيات وتصوراتها وأفعالها ؛ ولكن أثره ضعيف في التعبير عن هذه التصورات والأفعال ، لأن التعبير في القصة يتم في حالة وعي كامل ، لا كما يتم في الشعر في بعض الأحيان تحت تأثير تيارات لا شعورية تغمر الوعي وتفرقه لحظات .

فيجوز أن يعبر الشاعر عن حالة غامضة في شعوره ، وعن إحساس مبهم له تعبيراً رمزياً . ولكن القصص . القصص الذي يجب أن يصور لنا الحوادث كأنها تقع ، والشخصيات كأنها تعيش ، والحياة كأنها تجري ، ولو كان يصور حياة أبطال الأساطير . هذا القصص كيف يختار طريقة الرمز ، فيدعنا في غموض وإبهام ؟ ويدع الحياة ملفعة بالضباب والغيوم ؟ إلا أن يكون ذلك افتعالا وتحكما .

إن لحظات الغموض والإبهام ليست دائمة في نفس الشاعر . ونادرون جداً أوائك الشعراء الذين يعيشون حياتهم الشعورية كلها في ضباب . فإذا عبر الشاعر في بعض الأحيان تعبيراً رمزياً عن شعور لا يتبينه في نفسه واضحاً ، كان ذلك مقبولا . أما أن يجيء قصص فيصور حياة طويلة لشخصيات وحوادث في فترات مختلفة تصويراً رمزياً ، فذلك هو الافتعال ، فضلاً على ما فيه من مخالفة طبيعة القصة ومجالها الطبيعي .

ويجوز أن توجد أقصوصة رمزية ، لأن الأقصوصة قد تكون مجرد تصوير لحالة نفسية مفردة كالقصيدة . والحالات النفسية المفردة تحتل الرمزية . فأما تصوير عدد من الأحداث وعدد من الأشخاص ، وفترة كاملة من الحياة في جو رمزي ، فنحسبه مخالفة لطبيعة الأشياء ، ومسألة تراد إرادة ويعدل بها عن طريقها الطبيعي . وأشد ما يفسد العمل الفني ألا تكون طبيعته هي التي توحى باتجاهه ، وأن يستمد هذا الاتجاه من مذهب مقرر سابق ، يحدد القوالب والأشكال . وهذا هو عيب « المدارس » الفنية على وجه الإجمال .

بقيت كلمة أخيرة في لغة القصة . وقوام كل عمل أدبي هو مطابقة قيمه التعبيرية لقيمه

الشعورية ، ومناسبة استخدام الأداة لطبيعة العمل الذي تستخدم فيه واتجاهه . والقصة - كما قلنا - تهدف الى تصوير الحياة في محيطها الطبيعي ، وفي هذا المحيط تختلف الاجواء والحالات الشعورية . ومن هذه الاعتبارات كلها يخلص لنا أن لغة القصة ينبغي أن تكون لغة ثرية لا شعرية - إلا في اللحظات الخاصة التي يفيض فيها الشعور ويرتفع ويتوهج ، او يراد وضع اطار من وصف الطبيعة او سواها تعيش في داخله لحظات حاملة مشرقة او كثيبة آسية ، في سياق القصة - وكلما عبر كل شخص فيها بلفظه حسب مستواه فيها ووضعه ، كان ذلك أكمل ، لانه يساعد على نسياننا للمؤلف ، وشمورنا بأن الحياة تجري طبيعية أمامنا دون أن يعترضها تنسيقه المفتعل . وقد يجد المؤلفون في اللغة العربية بعض الصعوبة لتطويعها لجميع المستويات الفكرية والشعورية ، لانها بطبيعتها لغة الخواص ولكن هذا التطويع ممكن حسب المواقف بدون خروج على حسب طبيعة اللغة وأسايلها . وخير ما يضرب به اشل على هذا التطويع أسلوب المازني في « إبراهيم الكاتب » و « إبراهيم الثاني » بل في سائر ما كتب من الاقاصيص والصور . والأمر الذي يمكن مرة يمكن مرة أخرى ، اذا صحت النية ، وانتفى الكسل والمحال .



أما الأقصوصة فهي شيء آخر غير القصة فليست الأقصوصة « قصة قصيرة » وتسميتها هكذا Short Story قد توجد شيئاً من اللبس . ولعله أولى أن نستخدم في اللغة العربية على تسمية القصة « رواية » (١) لنبعد ما بين اللفظين من الاشتباه .

ليست الاقصوصة قصة قصيرة وحجم الاقصوصة ليس هو السمة التي تعين طبيعتها ، فالاختلاف بينها وبين القصة لا يقف عند حجمها اغا يتعداه الى طبيعتها ومجالها .

تعالج القصة فترة من الحياة بكل ملابساتها وجزئياتها واستطراداتها وتشابكها . وتصور شخصية واحدة او عدة شخصيات في محيط واسع في الحياة . ويجوز أن تصف مولد هذه الشخصية ، وكل ما أحاط به ، وتدرج معها فتصف كل ما وقع لها ، وتستطرد الى الشخصيات والاحداث التي اعترضت طريقها ، فتصفها وتحللها ، وتدخل في السياق - المرة

(١) كذلك صنع عبد الحميد جودة السحار في مقدمته لكتاب « همزات الشياطين » عن الاقصوصة والرواية .

بعد المرة - شخصيات جديدة ، ومعالـم طبيعية ، وحوادث تتعرض مجرى القصة الاولى ، وتتفرع الى جداول ومنعرجات تؤثر في اتجاهها ، وتشمل على وجه العموم كل شخص او حادث او مناسبة او منظر له علاقة بمجرى الرواية من قريب او من بعيد ، مادام اشتغالها عليه ليس متكلفاً ولا مفتعلاً .

أما الاقصوصة فتدور على محور واحد ، في خط سير واحد ، ولا تشمل من حياة أشخاصها إلا فترة محدودة ، أو حادثة خاصة ، أو حالة شعورية معينة ، ولا تقبل التشعب والاستطراد الى ملابسات كل حادث وظروف كل شخصية ، اذا كان ذلك يوجه النظر بعيداً عن الشخصية الاساسية او الحالة الاساسية .

ولا بد في القصة من بدء ونهاية للحوادث ، لتصل الى غاية مرسومة - كما قلنا - أما الاقصوصة فلا يشترط لها بدء ولا نهاية من هذا الطراز ، فقد تصف حالة نفسية اعترت شخصاً ما في لحظة ما ، فاذا صورتها صورة مؤثرة موحية فقد انتهت مهمتها . ولقد تعالج الاقصوصة حادثة ذات أثر معين في حياة معينة ، فيكون لها بدء ونهاية . ولكن هذا ليس شرطاً فيها ، ولا يخل عدم وجوده بوجودها ، والحادثة على العموم في الاقصوصة هي آخر مقوماتها وأقل قيمها .

ولأن الاقصوصة تعتمد على قوة الایحاء والتصوير ، قبل أن تعتمد على الحادثة ولا على الشخصية ، كان من الضروري أن تتبع طريقة أداء قوية موحية منذ اللحظات الاولى ، وأن تعتمد على تعبير لفظي حافل بالصـور والظلال والایقاع ، كالشعر ، لان الفرصة التي أمامها للایحاء محدودة ، وحبكة الحوادث التي قد تغني في القصة ليست ميسرة لها ، ومجالها المحدود يحتم عليها التركيز والاندفاع .

لذلك تسقط الاقصوصة البطيئة الحركة الباردة العبارة ، لان الاقصوصة كلها تركز في الحركة السريعة والعبارة المشعة . وليس معنى هذا هو الافتعال في السياق ليكون حاراً ، وفي العبارة لتكون رنانة ؛ ولكن معناه البدء بنقطة حية ، والتعبير بعبارة فيها لون شعري على قدر الامكان ، لا كما قد تبدأ القصة بحادثة تافهة وعبارة ساذجة ، ثم تأخذ في الحرارة بعدها والاندفاع ، لأن الفرصة هنا محدودة ، والشوط كذلك قريب .

وقد تبلغ الاقصوصة في الایحاء والتأثير السريعين القويين ما تبلغه القصيدة . وتصل

بالنفس في نهايتها الى شعور مطلق مبهم تنسى فيه أحداثها الجزئية ومعانيها التفصيلية ، كما تصنع المقطوعة الجيدة من الشعر أو الموسيقى .

وما زلت أستعيد حالات شعورية من هذا القبيل كلما تذكرت أقصوصة « رجل للبحر » ، للقصاص « ه . أ . مانهود » في مجموعة « من الادب الفرنسي للزيات » . أو أقصوصة « دفن روجر مالفن » للقصاص « ناثانيل هوثورن » في مجموعة « مختارات من الادب الانجليزي للمازني » أو أقصوصة « الصمت » للقصاص « أندرييف » في مجموعة « ألوان من الحب لعبد الرحمن صدقي » أو أقصوصة « حارس المنارة » للقصاص « سينكوكز » في مجموعة « الخطايا السبع لعلي أدم » أو أقصوصة « الاحمر » للقصاص « سومرست موم » في مجموعة « أمطار للسيدة أمينة السعيد » ، أو أقصوصة « رسالة من امرأة مجهولة » للقصاص « زفاج » في مجموعة « سخریات صغيرة لمحمد قطب » أو أقصوصة « ليرضي امرأته » لتوماس هاردي في نفس المجموعة . ومن هذا الاتجسأه في اللغة العربية « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي . و « وسوسة الشيطان » لعبد الحميد جودة السحار .

وهي حالات شعورية ترتفع الى مستوى أرفع الحالات التي خالجتني وأنا أقرأ لكبار الشعراء .

ولعل هذا يصور لكتاب الأقصوصة عندنا ما في طاقة الفن الذي يزاولونه أن يبلغه ، لو رزقوا الموهبة . ولعله يصور كذلك للقراء بعد الغالبية مما يقرأون من أقاصيص عما تستطيع الاقصوصة بطبيعتها أن ترقى اليه من آفاق .

* * *

ولقد نستطيع - وهذا مجرد اقتراح - أن نسمي : أقصوصة وقصة ورواية . فتكون الأقصوصة وتكون الرواية بالوصف الذي أسلفنا . أما القصة فتكون وسطاً بينهما - لا في الحجم فالحجم يعني شيئاً - ولكن في المحيط الذي تشمله . يكون لها بدء ونهاية في الزمن حتماً كالرواية . ولكنها لا تتسع اتساعها ، ولا تشمل مساحة واسعة من الحياة ومن الشخصيات ومن الأحداث كما تشمل الرواية . انما تقوم على محور ضيق ومحيط محدود من الشخصيات والأحداث والمشاعر .

وأضرب المثل بالباب الضيق لأندريه جيد ، والمقار للدستوفسكي ، لأن حجمها متقارب

مع اختلاف المحيط والحوادث والشخصيات فالباب الضيق تصلح مثلاً طياً للقصة ذات الاتجاه الواحد ، اذ هي صورة حب خاص في نفس خاصة . بينما المقامر على صغرها تشمل حشداً من الشخصيات والأحداث بجانب شخصية البطل . . . وعلى كل فهذا مجرد اقتراح .

التمثيلية

إذا كان في ميسور القصة تصوير الحياة في فترة من فتراتها بكل جزئياتها وملايساتها غير مقيدة بقيد ما إلا التعبير بأغة مناسبة للجو والحادثة والشخصية في كل موضع من مواضعها ، فالتمثيلية تتقيد معها بهذا القيد دون أن تتمتع بالحرية التي تتمتع بها في الجوانب الأخرى ! هي أولاً مقيدة بزمان محدود . زمن التمثيل . فلا تملك أن تتجاوز حداً معيناً من الطول ، ويمكن تمثيلها في فترة معقولة .

وهذا القيد الزمني الكمي ، يجعلها مقيدة بقيد آخر من حيث المجال . فهي لا تملك تناول الجزئيات وتسلسلها ، لأن هذا يطيلها إطالة لا تملكها . لذلك تقتصر على تصوير أبرز المواقف في الحادثة . وتقع بين هذه المواقف فجوات صغيرة أو كبيرة . وقد تتسع هذه الفجوات الى حد أن تسقط جيلاً كاملاً بين الفصل والفصل ، لا نقول عنه الا كلمة عابرة خلال السياق ، تشير الى وقائع وأحداث لو تناولتها القصة لأفرغت فيها عشرات الصفحات (١) .

وهي مقيدة ثانياً بطريقة تعبير معينة . هي الحوار . في حين تملك القصة أن تكون حواراً في بعض المواضع ، ووصفاً في بعضها ، وتعليقاً على هذا الحوار يوضحه ويحمله . . الخ .

وهي مقيدة ثالثاً بقيود المسرح والممثل والنظارة . فالقصة حرة في أن تختار المجال الذي تقع فيه حوادثها ، في الطبيعة : في البحار والصحاري والجبال والوهاد ، وفي كل مكان يخطر لها أن تقع أحداثها فيه . أما التمثيلية فهي مقيدة - من ناحية المسرح - بمكان محدد ، لا تظهر فيه الا مناظر محدودة . وقد يستعين المخرج بالحيلة لتمثيل منظر في غابة أو صحراء

(١) تخلصت التمثيلية الحديثة من شرط الوحدات الثلاث : فلم تعد وحدة الزمن قيداً فيها كما كانت في العصر القديم .

أو جبل أو بحر . ولكنه مقيد على كل حال بسعة المسرح . لذلك تلجأ التمثيلية الحديثة - في الغالب - الى أن تجعل مجال حوادثها داخل البيوت وما يقرب من البيوت ، لأنها لا تستطيع أن تصور مجالها في الخيال كالقصة ، ولا في الواقع كالفلم السينمائي .

ومقيدة من ناحية الممثل وقدرته على الحركة المنظورة قدرة إنسانية . فيجب أن تكون المقدرة المنظورة لجميع أبطال التمثيلية قدرة إنسانية كذلك ، ليستطيع الممثل ان يؤدي الأدوار في حدود الطاقة الانسانية . أما قوى الطبيعة ، والقوى الخارقة على العموم فليست في متناول الممثل ولا متناول المسرح . ولهذا تتجنبها التمثيلية الحديثة تجنباً كلياً أو جزئياً ، بينما القصة طليقة في تصوير جميع القوى وعرضها للخيال .

ومقيدة بالنظارة فهم يريدون حركة يفعلون لها . حركة منظورة بقدر الامكان ، لا حركة نفسية وشعورية خفية ، ولا حركة ذهنية تجريدية ، لان الحركة المحسوسة هي التي يستمتع بمشاهدتها جمع من الناس ، بينما الحركة الشعورية أو الذهنية تحتاج الى فرد في وحدة ، لديه فسحة للتأمل والتفكير ، ومتابعة الاحاسيس الفردية والفكر التجريدية . . وهذا يقيّد التمثيلية بنوع خاص من الاتجاه في الموضوع وفي التعبير ، ويحتاج الى مهارة معينة للاستعاضة عن الجملة بالحركة ، وعن الخاطرة بالحادثة ، وفي اختيار المواقف والحركات والمشاعر المعبرة في ذات الوقت عن أهم حوادث الموضوع ، دون تزوير او افتعال ، ودون ان تكون مع هذا جملة او قاطعة للحركة الشعورية .

ولان التمثيل حركة محسوسة ، تتقيد التمثيلية بالواقع المحدد اشد مما تتقيد القصة ، لان النظارة لا بد أن يشعروا بأنهم امام مشاهد حقيقية - لا تمثيلية - لكي يندمجوا في الجو ويستمتعوا بالمشاهدة . ولهذا يستعين المخرج بكل الوسائل المساعدة التي تحقق هذا الشعور ، من المناظر وملابس الممثلين وحركاتهم وانفعالاتهم . فاذا لم تكن الحوادث « واقعية » - لا بالمعنى الاصطلاحي ولكن بمعنى طبيعية - انكشف الامر وفشل الوسائل المساعدة . وهذا يحتم - فوق واقعية الحوادث - ان يكون التعبير عنها مفصلاً على قدود الابطال ومواقفهم وثقافتهم بقدر الامكان . واذا كان هذا شرطاً في القصة الناجحة ، فهو كذلك في التمثيلية ، وبدرجة أئزم واشد ضرورة ، لان كل انحراف غير طبيعي في التعبير او التفكير يكشف « اللعبة » ويضيع الجو التأثيري الذي تحاول التمثيلية ، كما يتحتم ان تكون الخاتمة متمشية مع

سير الحوادث بحيث يتوقعها المشاهد، ويراها عاقبة طبيعية غير مفتعلة ولا مستحيلة مها كان فيها من عنصر المفاجأة .

يتبين من هذا كله ان التمثيلية في حاجة الى موهبة اخرى غير الموهبة القصصية . فالموهبة في القصة تصوير وتسلسل واستطراد . والموهبة في التمثيلية تنسيق وتقطيع وحركة، وفي القصة تنسيق لاشك فيه ، في اختيار الحوادث وترتيبها لتؤدي الى نهاية معينة طبيعية في الوقت ذاته . ولكن المسرحية تزيد على هذا اختياراً آخر . هو اختيار أبرز الحوادث المتقطعة بحيث تغني عن الحوادث المتسلسلة الساقطة في الفجوات قبل الفصل الاول وبين الفصول . وهي في هذا أشبه بعمل المصور في اختيار منظر واحد من مناظر الموضوع يوحى بما سبق من مناظره وبما لحق .

وتصوير طبيعة انسانية أو موقف انساني بالوصف شيء ، وتشخيصه بالحركة المحسوسة واللفظة المنطوقة شيء آخر ؛ والمقدرة التي يحتاج اليها الكاتب ليخلق شخصاً ناطقاً متحركة هي مقدرة من نوع آخر غير التي يحتاج اليها ليخلق شخصاً موصوفاً مرسومة .

والبراعة في الحوار - تلك الجمل القصيرة التي قد تكون في بعض الأحيان لفظاً واحداً - غير البراعة في الوصف المتسلسل المطرد المطلق من جميع القيود .

والجملة الزائدة في القصة قد تستساغ لما فيها من فن لفظي وتصويري ولكن الجملة الزائدة في الحوار قد تطفئ الموقف ، وتمل النظارة ، لأنها تبطل الحركة عن مواعدها المناسب . والحركة أهم من العبارة في المسرح ، وكثير من الحوادث يستساغ حين يكون أوصافاً في عبارات ، ولكنه يمل ويستسخر حين يكون حوادث وحركات .

ويتبين من هذا كذلك أن الموضوع الذي تستطيع أن تعالجه التمثيلية ينحرف قليلاً أو كثيراً عن الموضوع الذي تستطيع أن تعالجه القصة . فكل الموضوعات هي موضوعات قصصية . سواء كانت متحركة أو ساكنة ، وسواء تمت هذه الحركة في الخارج أو في الشهور . أي سواء تضمنت حوادث أو تضمنت مشاعر . فتملك القصة مثلاً أن تستنفذ أربعاً عشرة صفحة تصف لنا فيها خواطر فرد أو عدة أفراد فقط دون أن يأتي هذا الفرد بحركة ما ، ودون أن يصنع هؤلاء الأفراد سوى تبادل كلمات وعبارات قليلة حول مشكلة شعورية أو ذهنية تتم كلها في داخل الشخصية الانسانية . أما التمثيلية فلا تملك هذا . لابد من حركة وحركة

منظورة غالباً . والحركة الشعورية والذهنية إن لم تمثل في حركات محسوسة تفقد حرارتها وتمثل النظارة .

ومن هنا يتعين نوع الموضوعات التي تستطيع التمثيلات أن تعالجها . فهي الموضوعات الواقعية على وجه الاجمال ، والتي يكون مجالها هو الارض بل رقعة محدودة من الارض ، والتي تكثر فيها الحركة الانسانية المحسوسة على قدر الامكان .

ومن هنا كذلك ندرك أن التمثيلية الرمزية تختار ميداناً غير ميدان التمثيلية . لأنها تستعوض بالفكرة عن الشخص ، وبالحركة الفكرية عن الحركة الحسية . فتدخل بشرطين أساسيين في التمثيلية : الواقعية والحركة . وهما قوامها الاصيل .

ولذلك أخفقت تمثيلات توفيق الحكيم في مصر . على وجه التقريب . وليس مرجع هذا الاخفاق الى الاخراج والتمثيل . بل مرجعه في الغالب الى خروج هذه التمثيلات عن ميدانها الطبيعي ، وعدم اتساقها مع الأدوات الميسرة للتعبير في التمثيلية وهي أدوات مشتركة من اللفظ والممثل والمسرح والنظارة بخلاف الفنون الادبية الاخرى التي أدواتها اللفظ وحده . نعم إن للتمثيلية الرمزية قيمتها الادبية المطلقة . ولكن لنقرأ لا لتمثل . أي لنأخذ وضع القصة . الا أنها لكي تملأ مكانها هنا يجب أن تضم الى قيمتها الذهنية قيمة شعورية انسانية ، تمنحها الحرارة وتجعلها قادرة على الايحاء الشعوري مثيرة للانفعال، وإلا بقيت باردة في المنطقة الفكرية المجردة ، لا تحمل من الرصيد الشعوري جواز المرور الى سجل « العمل الادبي » الذي هو كما أسلفنا : « تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » .

* * *

ويمحس قبل إنهاء هذا الفصل أن أوضح معنى « الواقعية » الذي نعنيه هنا . فليس الانسان السوي هو فقط الانسان الواقعي ، بل كذلك الانسان الشاذ ارتفساعاً وهبوطاً ، وصحة ومرضاً . فكبت وأوديب وهملت ومجنون ليلى وعبد الرحمن القس وروميو وجولييت . . . كلهم أشخاص واقعيون طبيعيون (١) . لأن الشاذ طبيعي كذلك ، مادام الشذوذ داخلاً في دائرة الطبيعة الواقعة .

(١) لم آخذ هنا بالاصطلاحات الاجنبية عن « الرومانسية » و « الواقعية » . . . الخ إنما نظرت الى طبيعة هذه الشخصيات وإمكان وجودها في الحياة ، واستخدمت كلمة « واقعية » بمعنى جائزة الوقوع .

نعم ان هناك ميلاً الآن الى إظهار أكثر من جانب واحد في الشخصية الواحدة . لان الدراسات النفسية الحديثة قد أوضحت ما كان من قبل ملحوظاً من أن الشخصية الانسانية مزيج من المشاعر والأحاسيس والدوافع الخيرة والشريرة ، والعناصر الوضعية والرفيعة ، وأنه ليس هناك في عالم النفس أسود خالص ولا أبيض خالص ، ولا بد أن يتنفع الادب بما تكشفه الدراسات والملاحظات في عالم النفس وعالم الظاهر .

ولكن هذا لا يتنى أن اتجهاً واحداً جارفاً في بعض النفوس غير السوية هو الذي يطبع الشخصية. فلا حرج على كاتب التمثيلية أن يبرز هذا الجانب كاملاً واضحاً في بعض الاحيان، مادام قادراً على أن يشعرنا بحقيقة الموقف وجديته بلا تعمل ولا افتعال .

أما الموضوع فلا تقيد فيه بغير القيود الطبيعية للتمثيلية ، وهي التي تحدثنا عنها من قبل . فيستوي بمد ذلك أن يكون تاريخياً او حاضراً او مستقبلاً ، مادام العنصر الانساني الواقعي ملحوظاً فيه. ولا عبرة بما يحتمه بعض أنصار المذاهب الاجتماعية من تقييد الاديب بموضوعات معينة تخص الصراع الاجتماعي في فترة خاصة ، او تصور رجل الشارع دون بقية الطبقات . فذلك تقييد للفن بغير قيوده . وإن كانت التمثيلية بالذات من الفنون التي تزداد حيوية حين تعالج المشكلات المعاصرة . ولكن يجب أن ينظر الى هذا من الناحية الفنية لا من الناحية الاجتماعية . أي أن يعالج الموضوع على اساس تأثرات الفنان الذاتية لا على اساس إحاء مفتعل وتوجيه من خارج النفس .

* * *

وتبقى كلمة عن لغة الحوار .

وقد قلنا إن كل انحراف غير طبيعي في التعبير او التفكير يكشف اللعبة ويضيع الجو التأثري الذي تحاول التمثيلية، فيجب إذن أن تكون لغة الحوار مناسبة لمستوى الشخصيات التفكيرية . وإذا كان من غير الجائز ان ينطق الرجل العامي بالفكرة الفلسفية ، فكذلك ينبغي ألا ننطقه بلغة كبار الأدباء !

واللغة العربية — ولو أنها لغة الخواص — استطاع تطويعها للمستويات المختلفة كما أسلفنا في القصة . وهذا التطويع معنا ألزم ، لأنه جزء أساسي من كيان التعبير في التمثيلية . وهذا يسوقنا الى التمثيلية المنظومة . وفي اعتقادي أن العصر لم يعد يحتمل أن تكتب

التمثيلية . فلم يعد من الطبيعي ان يعبر الشعر عن غير اللحظات الفائقة في الحياة كما أسلفنا .
والتمثيلية التي تمثل الواقع الطبيعي ليست كلها لحظات فائقة بطبيعة الحال ، وموضوعاتها
الحاضرة موضوعات عصرية في الغالب ، لان هذه هي أنسب الموضوعات .

ويمجوز في بعض الأحيان أن يعبر عن مواقف خاصة في التمثيلية شعراً اذا كان موضوعها
تاريخياً او عاطفياً . ولكني لا أكاد أتصور أن يقف جماعة من الناس ساعتين او ثلاثاً يتخاطبون
بالشعر ، لا في هذا العصر ، ولا حتى في العصور القديمة ، الا أن الموقف في هذا العصر
أعجب والتزوير أوضح . . لقد انقضى عصر التمثيلية الشعرية ولا فائدة من بحث قديم مات !

الترجمة والسيرة

التراجم الشخصية فن حديث من فنون الادب ، انفصل عن علم التاريخ ، ودخل
عالم الادب من باب الطاقة الشعورية التي يثبثها الاديب في موضوعه ، والقيم الفنية التي
يضمونها تعبيره .

والتراجم على هذا الوضع تشتمل المنصرين الأساسيين للعمل الادبي : « التجربة الشعورية »
و « العبارة الموحية » عن هذه التجربة ، لأن إحساس المؤلف بحياة من يترجم له . وبظروفه
وحالاته النفسية ، وتطبيقها على تجاربه هو في عالم الشعور والحياة ، وعلى التجارب الانسانية
التي خبرها بنفسه او في قراءته ، ومحاولة استنفاد الملابس التي أحاطت بحياة بطله وذهبت
في تيه الوجود ، واستحضارها في الذهن والشعور من حياة البطل لحظة فلهظة . . . كل
هذا يجعل عنصر « التجربة الشعورية » ذا وجود حقيقي في ترجمة الشخصية . اما القيم
التعبيرية فهي بطبيعتها متوجدة بوجود التجربة الشعورية على هذا النحو من القوة والوضوح .
فاذا خلت الترجمة من هذين العنصرين ، او من أحدهما ، استحالت سيرة او تاريخاً بعيداً
عن عالم الادب . فمجرد سرد الحوادث والوقائع — مهما باع من الدقة والتفصيل والتحقيق —
ليس هو « الترجمة » انما هو المادة الخام التي تصنع منها الترجمة ، حين يتناولها مؤلف
موهوب ، فينفخ فيها روحاً وحياة ، ويستنقذ من خلالها الكائن الانساني الذي وقعت له ،
ويجمله بعيد تمثيلها كما لو كان حياً ، وكنا نحن القراء نشهده مرة اخرى يقوم بما قام به في
الحياة ، ويمترض طريقه ما اعترض طريقه في الحياة .

للقيم التعبيرية هنا كل ما لها من الأصالة في فنون الادب الاخرى . فاللفظة المشعة والعبارة الموحية ، وطريقة السير في الموضوع . . كلها ذات اثر في خلق جو الحياة حول البطل ، وتجسيم الصور الخيالية لهذه الحياة المبعوثة . والترجمة على هذا الوضع « قصة » تستمد عناصرها من الواقع لا من الخيال ولكن عنصر الخيال فيها ليس معدوماً . فهو الذي يحيي حوادث الماضي ويستحضرها كأنها قائمة في الحاضر ، وهو الذي يخلق سمة الحياة على الشخصية كأنها بعثت تيش .

وليست الشخصية الانسانية وحدها هي التي تتناولها الترجمة على هذا الأساس . فالمدن ، وربما الممالك ، تمكن الترجمة لها على هذا النحو ، فتصور كائنات حية تنمو نمواً عضوياً ، وتشب وتهرم وتشيوخ ، ويقع لها من الحوادث ما يقع للأحياء ، وتتعاطف مع الكون والحياة كما يتعاطف الأحياء . وترجمة « إميل لدفيج » للنيل لا تقل روعة عن ترجمته لنا بليون ، ولا تقل حركة وحيوية وانعطافاً .

ولدينا في اللغة العربية عدة نماذج للتراجم ليست واحدة منها مما ينطبق عليه نص الاصطلاح الحرفي : « ترجمة » .

لدينا طريقة العقاد في رسم « صور نفسية » للبطل بعرض خصائصه الاساسية البارزة ، والتدليل عليها بحوادث منتقاة من تاريخه لها دلالاتها على هذه الخصائص ، دون الدخول في تفاصيل حياته ، وتتبع خطاه ، وكتب « المبقيات » كلها من هذا الطراز .

ويبلغ فيها من البراعة الى حد أن خطا هنا وخطا هناك في الصورة يبرز الملامح ، ويصور السمات ، ويدع هذه الشخصية تنتفض حية ، معروفة لدينا كما لو كنا صحبناها أمداً طويلاً . وهو يسكب في هذه الصورة عصارة نفسه ، وخلاصة تجاربه وقوة منطقته ونصاعة تعبيره . ولهذا تعد تلك « المبقيات » احسن أعماله .

ولكن هذه الطريقة - على ما فيها من إبداع - ليست مأمونة ، لأن الغلطة الصغيرة فيها تذهب بالصورة كلها . فهي غلطة في سمة انسانية ، لا في حادثة جزئية . ولا تخلو من نقص وخطر ، لان الشخصية الانسانية ليست وحدة ثابتة في جميع الظروف والأحوال ، فالاحتفاء بالسمات البارزة « والخصائص الكبيرة » والحوادث المختارة ، لا يكفل تصوير الشخصية من كل جوانبها ، وفي جميع ملابساتها ، ولا يضمن لنا صورة من الحياة المتسلسلة للبطل كما

عاشها اول مرة . اي لا يضمن لنا سمة القصة وهي سمة ضرورية في « ترجمة الشخصية » . كما أن قلة عناية العقاد بتحرير النصوص والحوادث التي يرتكن اليها في رسم خطوط الشخصية الاساسية قد تقود الى أخطاء اساسية في تصويرها ، وتنتهي الى صورة مضللة او مخرفة .

ولدينا الطريقة المقابلة لطريقة العقاد وهي طريقة هيكل في « حياة محمد » وفي « الصديق أبو بكر » وفي « الفاروق عمر » ، ولكن هيكل تنقصه الحساسية الشاعرية ، وهي عنصر أصيل في الترجمة لأنها هي التي تكفل الحياة للسيرة ، وتضمن عملية البحث . فليست الترجمة حوادث تروى ، بل حياة تعاد . كما ينقصه إدراك روح الفترة التي عاشت فيها هذه الشخصيات . ومن ثم فهو لا يحسن إدراك العوامل الشعورية التي كانت تعمل في نفوس محمد او أبي بكر او عمر او كثير من الشخصيات الاخرى التي عاشت في هذا الاطار .

والفارىء لكتب هيكل هذه يجد سرداً للحوادث وتعليقاً عليها ، ومناقشة الآراء فيها . وهذا كله يبدد الصورة الانسانية من ورائها ، ويحيلها سيرة تاريخية جامدة ، عنصر الحياة فيها ضئيل . ويصعب احتسابها « عملاً ادبياً » بالمقاييس التي أسلفناها الا في مواضع منها معدودة .

وهناك طريقة ثالثة وهي طريقة شفيق غربال في كتابه عن « محمد علي الكبير » يرسم فيها الشخصية تعمل في ظروفها ومحيطها ؛ وهو لا يجانب الترتيب التاريخي في السيرة ، ولا يتخطاه ليجمع الحوادث ذات الدلالة على سمة معينة — كما يصنع العقاد — ولكنه كذلك لا يتقيد بالاستعراض الكامل لحوادث السيرة — على طريقة هيكل — فهو يختار منها على الترتيب التاريخي ما يصور شخصية البطل وظروف محيطه ، وطريقة عمله في هذا المحيط .

ولكن هذا العمل أقرب الى علم التاريخ منه الى فن الادب . لأن إحياء الشخصية كأنها تعيش وتعاين التجارب الشعورية وتنفعل بها ، وتؤثر في سواها .. كل هذا لم يكن من برنامج المؤلف . لأنه لم يرد تصوير حياة بطل انما أراد تأريخ سيرته . وهذا ما يبعدها عن نطاق الادب الى نطاق التاريخ .

بقي لدينا طراز لم يرد به صاحبه أن يكون « ترجمة » خالصة ، ولم يرد به ان يكون بحثاً أدبياً خالصاً . انما هو بين بين . ذلك هو طراز طه حسين في كتابه : « مع المتنبي » .

وهذا الطراز لا يدخل عالم الادب تحت عنوان « التراجم » ولا تحت عنوان « البحوث الادبية » ، انما يدخله تحت عنوان « الاستعراض التصويري » . فالؤلف يرسم في الطريق بعض

ملاحظ الشخصية ، ويستعرض بعض الحوادث التي صادفتها ، ويصور انفعالاتها بهذه الحوادث واستجاباتها الشعورية ؛ ويخلع الحياة على هذه الانفعالات والاستجابات ؛ ويدخل في ذلك بعض الدراسة الادبية لخلفات هذه الشخصية وهذا « عمل ادبي » له من خصائص العمل الادبي التجربة الشعورية والتعبير عنها في صورة موحية . ولكنه ليس « ترجمة » وإن نكن تحدثنا عنه تحت هذا العنوان !

واعل كتاب « جبران » لخائيل نعيمة قد حقق سمة القصة في الترجمة ، ولعله الوحيد في المكتبة العربية من نوعه في تحقيقها . ولكننا لانسى ظروف الصداقة والمصاحبة الشخصية بين المترجم والمترجم له ، وهي ظروف لم تتح لأصحاب التراجم الآخرين ، فجاءت الترجمة هنا أشبه شيء بالذكريات الشخصية الحية .

* * *

ومن هذا البيان يبدو لنا أن مكان التراجم بمناها الاصطلاحي الكامل لا يزال ناقصاً في المكتبة العربية. وإنه ليكمل حين تجتمع طريقة العقاد الشعرية الى طريقة هيكل الاستعراضية مع تحرير النصوص وتحقيق الحوادث وتوافر الادراك الصحيح لروح الفترة وروح الشخصية.. وحين تصور الشخصية تصويراً حياً وهي تخطو خطوة خطوة ، وتعيد دورها على صفحات الكتاب كما لو كانت تعيشه في الحياة ؛ كما صنع ميخائيل نعيمة !

الخاطرة والمقالة والبحث

هناك نوعان من العمل الادبي نطلق عليها لفظ « المقالة » وهما يتشابهان في الظاهر ويختلفان في الحقيقة . فاحداها انفعالية والاخرى تقريرية ، ولعل من الأنسب ان نفرق بينهما في الاسم بدل ان نفرق بينهما في الوصف ، فنقصر لفظ « المقالة » على النوع الثاني ، ونسمي النوع الاول « خاطرة » .

ونبادر بكلمة ايضاحية عن كل منها تكشف عن الطبيعة المختلفة لكليهما .

الخاطرة في النثر تقابل القميدة الغنائية في الشعر ، وتؤدي وظيفتها في عرض التجارب الشعورية التي تناسبها .

فالقصيدة الغنائية مجرد تعبير في صورة موحية عن تجربة شعورية ، بلغت من الامتياز حداً خاصاً . والشاعر في هذه الحالة لا يفعل أكثر من الانسياق مع أحاسيسه وانفعالاته بهذه التجربة المعينة ، وتجميع المشاعر المتناثرة حول هذه التجربة ، والاهتداء الى الصورة اللفظية التي تتفق بإيقاعها وظلالها وممانيتها مع الجو الشعوري الذي يخالجه . وكثير من هذا يتم بعيداً عن الوعي في حالات معينة ، حتى يبدو كأنه إلهام من مصدر مجهول . هذا المصدر الذي يميل علماء التحليل النفسي الى حصره في « اللاشعور » .

وحقيقة انه لا بد من قسط من الوعي في عملية الخلق الفني . ولكن هذا القسط يزيد وينقص حسب نوع التجربة وقوتها ، وحسب طبيعة الشاعر وموهبته . إلا أن السمة البارزة في القصيدة هي السياب الشاعر مع خواطره وأحاسيسه حتى تصل الى التركيز الواعي في الأداء اللفظي ، ولما توجد الفكرة الواعية سلفاً قبل أن تجول في نفسه خواطر مبهم ، وأحاسيس مناسبة . إلا في شعر الفكرة . ونصيب هذا اللون من الشعرية كما قلنا ضئيل . . كل هذه السمات يمكن ان تنطبق على الخاطرة في عالم النثر ، مع استثناء واحد هو الوزن والقافية ، وكثيراً ما يوجد لون من الايقاع فيها يقابل الوزن ، ونوع من التوافق في المقاطع يقابل القافية ، لأن طبيعة التجارب التي تعالجها لا تستغني عن قسط قوى من الايقاع والتنظيم . أما المقالة فهي فكرة قبل كل شيء وموضوع . فكرة واعية ، وموضوع معين يحتوي قضية يراد بحثها ، قضية تجمع عناصرها وترتب ، بحيث تؤدي الى نتيجة معينة وغاية مرسومة من اول الامر . وليس الانفعال الوجداني هو غايتها ولكنه الاقتناع الفكري .

ونضرب الأمثلة لكلا هذين الطرازين فيما يلي :

يقول ميخائيل نعيمة بعنوان : « الصخور » .

« بيني وبين الصخور مودة ما أستطيع تفسيرها ، ولا تحديد الزمان الذي نشأت فيه ، ولكنني أحسها عميقة وثيقة ، بعيدة الغور والقرار ، فلمها تعود الى يوم كنت طينة في يد الله . وكأن النسمة التي جعلت من الطينة إنساناً ما كانت تزيد تلك المودة غير تأصل وجمال ونقاوة ، حتى انها لتبلغ بي في بعض الأحيان درجة الهيام . فاذا ما انحجبت عن الصخور ، او انحجبت عني ، ثم أتيج لي ان أعثر على واحد منها أينما كان ، ومهما يكن شكله او حجمه او لونه ، أحسست جذلاً في دمي ، وبهجة في عيني ، ودوافع في مفاصلي تدفعني اليه . فاذا

تمكنت من لسه لمستة برفق ولهفسة وعجة ، وإلا اكتفيت بما ترشفه عيني من رحيق أنسه
وهدوئه ورزاقته ومودته .

« ولا شك عندي في أن القدرة التي لاتمسك عن كل ذي حاجة حاجته اذا كان في
قضائها خير للحاجة والمحتاج ، كانت رفيقة بي وسخية عليّ الى أبعد حدود الرفق والسخاء ،
فقد باركتني بثروة لا تقاد لها من الصخور التي ينذر ان يضارعها مضارع حتى في هذه الجبال
المبكي عليها من اصدقائها والمهجورة من ابنائها لوفرة غناها بالصخور . ففي جهة « صنين »
وحده لي معين لا ينضب من الفتنة الخرساء المنهلة بغير انقطاع من محاجر صخوره ونحورها ،
والترقرة على مناسكه بكل ألوان الشمس والاقمار والامسية والاسحار ، ووهج الهجيرة
وظلال السحاب ، وأنداء الضباب وأنفاس الفصول ، وأنغام الدهور ... الخ ، .

ويقول جبران خليل جبران بعنوان « الحروف النارية » :

« أهكذا تمر الليال ؟ أهكذا تندثر تحت اقدام الدهر؟ أهكذا تطوينا الاجيال ولا تحفظ
لنا سوى اسم تخطه على صحفها بماء بدلاً من المداد ، أينطفئ هذا النور وتزول هذه المحبة
وتضمحل هذه الاماني ؟

« أيهدم الموت كل ما بنينه ، ويذري الهواء كل ما نقوله ، ويخفي الظل كل ما نفعله ؟
« أهذه هي الحياة ؟ هل هي ماض قد زال واختفت آثاره ، وحاضر ير كض لاحقاً
بالماضي ، ومستقبل لا معنى له الا اذا ما مر وصار حاضراً او ماضياً ؟

« أهكذا يكون الانسان مثل زبد البحر يطفو دقيقة على وجه الماء ثم تمر نسيمات الهواء
فتطفئه ويصبح كأنه لم يكن .

« لا لعمرى . فحقيقة الحياة حياة . حياة لم يكن ابتداءؤها في الرحم ، وان يكون
منتهاها في اللحد ، وما هذه السنوات إلا لحظة من حياة أزلية أبدية . هذا العمر الدنيوي مع
كل ما فيه هو حلم بجانب اليقظة التي ندعوها الموت الخيف ، حلم ولكن كل ما رأيناه وفعلناه
فيه يبقى ببقاء الله .

« فالأثير يحمل كل ابتسامة وكل تنهدة تصعد من قلوبنا ، ويحفظ صدى كل قبلة مصدرها
المحبة ، والملائكة تحصي كل دمة يقطرها الحزن من مآقينا ، وتعيد على مسمع الأرواح
السابحة في فضاء اللانهاية كل انشودة ابتدعها الفرح من شوارعنا .

« هناك في العالم الآتي سنرى جميع تموجات شواعرنا ، واهتزازات قلوبنا . وهناك ندرك كنه ألوهيتنا التي نحتقرها الآن مدفوعين بموامل القنوط .

« الضلال الذي ندعوه اليوم ضغطاً سيظهر في الغد كحلقة كيانها واجب لتكملة سلسلة حياة ابن آدم .

« الأتاعب التي لانكافأ عليها الآن مستحيا معنا ، وتذيع مجدنا ، والارزاء التي نحتملها ستكون إكليلا لفخرنا .

« هذا ولو علم « كيتس » ، ذلك البلبل الصداح أن أناشيده لم تزل تبث روح محبة الجمال في قلوب البشر لقال : « احفروا على لوح قبري : هنا بقايا من كتب اسمه على أديم السماء بأحرف من نار ، (١) .

وواضح أن ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران ، لا يريدان أن يؤديا إلينا « فكرة » ما . إنما يريدان أن يعرضا علينا « خاطرة » شعورية أو عدة خواطر ، انفعلت بها أحاسيسها كما ينفعل الشاعر بأحاساس ما فيسترسل معه ويرسمه لنا في صورة لفظية تناسب كانسيابه ، وقد تتضمن فكرة ولكنها ليست ذهنية .

وهنا ولاشك اختيار للصور والظلال ، ومراعاة للإيقاع ، لأن هذه الخواطر أشبه شيء بخواطر الشعر الغنائي ، بل هي خواطر شعرية يستطيع النثر الموقع المصور أن يستنفدها ، ولا يحتاج الى إيقاع النظم الواضح المقسم ، لأن طبيعتها أقل انفعالا بحيث يعني فيها هذا الضرب من التعبير .

أما المقالة فلها شأن آخر . إنها تشرح فكرة وتجمع لها الاسانيد ، وتتناقض عن اللفظ المصور باللفظ المجرد ، وتعني فيها المعاني المجردة عن الصور والظلال في معظم الأحوال .

ومثلها هو سائر مانكتبه من بحوث قصيرة حول مسألة واحدة من المسائل السياسية أو الاجتماعية أو الفلسفية ، فهي بحث قصير .

وهذان النموذجان بصوران طبيعة المقالة :

يقول العقاد بعنوان « الأدب والمذاهب الهدامة » :

(١) تمليقاً على قول كيتس : احفروا على لوح قبري : هنا رفات من كتب اسمه بقاء .

« من العناء الضائع تعريف الأدب على صورة من الصور للاعتراف بنوع من الادب وإنكار نوع آخر ، فما من تعريف سمعناه إلا وهو يسمح لكل أدب ان ينطوي فيه .

« يقال مثلاً ان الأدب ظاهرة اجتماعية ، أو يقال انه ظاهرة اقتصادية أو ظاهرة بيولوجية أو غير ذلك من الظواهر المختلفة ، ولك ان تقول عن ظاهرة من الظواهر أو عنها جميعاً : حسن ثم ماذا ؟ فلا يسع صاحب التعريف ان ينتهي بك الى باب مغلق على نوع من انواع الآداب .

« ذلك أن الأدب كالحياة لأنه تعبير عنها فلا يستوعبه مذهب ولا يستغرقه أسلوب .

« قل مثلاً ان الادب ظاهرة اجتماعية ، فهاذا في هذا ؟

« ان المجتمع لا يستنفد أغراضه ومقاصده في اربع وعشرين ساعة ، ولا في سبعة أيام ، ولا في عام أو بضعة أعوام .

« ومن الجائز ان ظاهرة اجتماعية تتحقق خلال خمسين سنة ، وتبدأ في هذه السنة وكأنها معزولة عن المجتمع أو مناقضة لمصالحه الظاهرة ، ولكنها بعد خمسين سنة تؤتي ثمراتها التي لا نعرفها اليوم ولا نعرف سلفاً كيف تكون .

« وليس أضر بالمجتمع مثلاً من قطع النسل ، ولكن الكاتب قد يشجع العزوبة في قصة يكتبها ، وقد يكون تشجيعه لها احتجاجاً على نظام الزواج في المجتمع ، وقد يؤتي هذا الاحتجاج ثمرته بعد سنوات ، فيصح على هذا الاعتبار ان يكون تشجيع العزوبة ظاهرة اجتماعية ودليلاً على مرض اجتماعي يحتاج الى العلاج .

« فاذا قلنا ان الادب ظاهرة اجتماعية فما الذي ابجناه بهذا التعريف ؟ وما الذي حرمناه ؟

« بل أنت مستطيع ان تشيد بالأدب الذي يسمونه ادب البرج العاجي ولا تخرج به من الأدب الذي هو مسألة اجتماعية .

فاذا جاز في المجتمع أن تفرس حديقة للنزهة لا تزرع فيها القمح والشعير ولا تفرس فيها التفاح والكثيرى فقد جاز في هذا المجتمع نفسه ان تنظم الشعر وصفاً للأزهار والبساتين .

« واذا جاز في المجتمع ان تنشئ مصلحة للآثار لا يبيع تحفها ولا تساوم عليها فقد جاز في المجتمع نفسه ان تصف أبا الهول بمقال أو عدة مقالات ، وجاز فيه ايضاً ان تحكي تلك الآثار بصناعة الصور والتماثيل .

« ومن السخف ان يقال ان الطبقة الحاكمة هي التي تنحرف بالأدب عن خدمة المجتمع لخدمة مصالحها ومآربها . وان الامر لو وكل الى الشعب لما نظم أحد شعراً ولا كتب حرفاً في غير القوت والكساء والدواء وما يلحق بهذه الاشياء .

« فقد عرفنا الادب الشعبي بمصر سبعة قرون متوالية ، فلم نعرف فيه هذه الشروط . ولا تلك الموانع ، ولم نعرف له صبغة عامة غير الصبغة الانسانية التي تعم جميع الطبقات في جميع الاوقات .

« على اي موضوع كان الادب الشعبي يدور بمصر منذ القرن السادس للهجرة ؟
« انه كان يدور على ملاحم أبي زيد الهلالي والزناتي خليفة والوزير سالم وسيف بن ذي يزن وغيرهم من أبطال هذا الطراز .

« وقد اختلفت الهيئة الحاكمة خلال هذه القرون من الدولة الفاطمية الى الايوبية الى دول المماليك الى الدولة العلوية .

« واختلفت الاحوال الاقتصادية من رواج النقل في تجارة المشرق والمغرب الى انقطاع الصلة بينها الى نشأة الزراعة القطنية الى تجدد المعاملات التجارية بين القارات الشرقية والغربية .
« وفي جميع هذه القرون كانت قصة أبي زيد هي هي ، وقصة الوزير سالم على نسختها الاولى ، وقصة الذوين والتبابعة مسموعة في القرن الثالث عشر كما كانت تسمع قبل ذلك بثلاثة او اربعة قرون .

« هذا هو رأي الشعب في الادب الشعبي ، لا سلطان عليه للطبقة الحاكمة لان هذه الطبقة الحاكمة كانت تجهل اللغة التي نظمت بها قصائد السيرة الهلالية وما شابهها ، ولان قبائل بني هلال وبني تغلب وبني من شئت من الآباء لم يكن لها سلطان على الدولة الحاكمة ، ولا كانت الدولة الحاكمة معترزة بهم او جارية في نظام المجتمع على مثالهم .

« فلماذا اقبل الشعب على تلك الملاحم يسمعها ولا يمل سماعها سبعة قرون او تزيد ؟

« واذا كانت الافلام والروايات المسرحية في قبضة المخرجين وكان المخرجون في قبضة رأس المال فشاعر الرابة الذي تسخره عشرة دراهم من المساء الى مطلع الفجر تراه في أي قبضة كان ؟ .. وما هي المناورات المصرفية او البرجوازية او الحزبية او الاسترخائية التي كانت تدبر من وراء الستار لصرف الشاعر عن الكلام في الرغيف والقول المدمس الى الكلام في البطولة والغزل وغرام مرعي وسعدي وآخرون وأخريات ؟

« ان هذه الملاحم حقيقة واقعة ، وان غرام الشعب بها حقيقة واقعة ، وان ثباته على الافتتان بها مع اختلاف الدول والاحوال الاقتصادية والطبقات الحاكمة حقيقة واقعة .
« فأين يذهب تعريفنا الأدب بأنه مسألة اجتماعية بين هذه الحقائق الواقعة وأي فرق بين الأخذ بذلك التعريف وإهماله غاية الإهمال ؟

« أليس المقصود بالأدب الشعبي ان يكتب بلغة الشعب ؟

« أليس المقصود ان يلقي القبول والاقبال عند طبقة الشعب ؟

« أليس المقصود به ان يصدر من صميم الشعب ولا يصدر من الحكام المستغلين ؟

« أليس المقصود به أن يأتي طوعية من الناظم الى المستمعين بغير تسليط ولا اكراه ؟

« بلى . . . وكل اولئك كان موفوراً للملاحم الهلالية وما جرى مجراها ، فلماذا كانت هذه الملاحم دائرة على البطولة والغزل ولم تكن دائرة على الرغبة والفول المدمس ؟ ومن الذي اكراه الشعب على طلب هذه المعاني والاعراض عما عداها ؟

« جواب واحد ولا سبيل الى الجيد عنه بكلمة من كلمات الرطانة التي يلفظها أصحاب الامر والنهي في تعريفات الآداب .

« وذلك الجواب هو شعور الانسان .

« فالشعب « انسان » قبل كل شيء ، ونفس الانسان تهتز في كل زمان لأريحية البطولة والغزل ، وتجري في ذلك على سنة الحياة التي لا سنة غيرها للأدب والفن ، كيفما اختلفت الطبقة الحاكمة ، واختلفت احوال المعيشة ، واختلف الناظمون والمستمعون .

« لقد كان الشعب يستمع الى ملاحم أبي زيد وهو موفور الطعام ناعم بالرخاء والسلام ، وكان يستمع اليها وهو مهدد بالمجاعة والوباء ، ولم يكن من همّ الحاكمين ان يعلموا المحكومين البطولة ويعرضوا امامهم قدوة المجازفة والمهجوم على الموت والخطر ، ولعلمهم قد مضى عليهم زمن وهم لا يعلمون من هو ابو زيد ولا يسمعون باسمه ، بل لعلمهم منعوا الجلوس على القهوات التي تنشد فيها تلك الملاحم مرات بعد مرات منعاً للوضاء والشجار ، وهم لا يدرون من اسبابه الكثير او القليل .

« ثم بطلت ملاحم ابي زيد وخلقتها بطولة رعاة البقر في البراري الامريكية ، او خلقتها بطولة المعصابات في المدن الكبرى ، ولم تكن لرعاة البقر ولا للمعصابات دولة تروج لها الدعوة

في وادي النيل ، ولم يكن اقبال الشعب على هذه الملاحم بعد تلك الملاحم لانه (تأمر ك)
بعد ان تعرب ، وانما حلت دار الصور المتحركة محل القهوة البلدية وبقي حب البطولة والغزل
كما كان ، لانه حياة يفهمها الحي كائناً ما كان القائلون والممثلون .

« واذا انحدرتنا من عالم الانسان الى عالم الحيوان والنبات .

« فما هو العنوان الاجتماعي الذي يندرج تحته زهر الفول وتغريد المصفور ؟

« إننا نتخيل في هذه اللحظة رطانا من اصحاب البرجوازيات والاسبخائيات والاتهازيات
قد شال بأنفه وصغر خده وامتلأ عجباً من هؤلاء الناس الذين يسألون امثال هذه الاسئلة
الفضولية ويخفي عليهم ان الامر متعلق باللحاق والتناسل ووقرة الغذاء في الربيع !
« وأفادهم الله وان لم يفيدونا شيئاً .

« ولكنهم مسؤولون بعد ذلك : لماذا يغني المصفور يا ترى اذا شبع ؟ أليس الشبع هو
المقصود وفيه الكفاية ؟ ولماذا يغني اذا تغزل ؟ أليست الغريزة الجنسية هناك ؟ ولماذا تضيق
الطبيعة وقتها في تزويق اوراق الفول ؟ أليس هذا ترفا برجوازيًا استرخائيًا مظهرًا الى آخر
هذه المنسوبات ؟

« ما عهدنا في تاريخ الانسان حطة دون هذه الحطة التي يهبط اليها - متفخخين بكبرياء
الجهل - من يسمون انفسهم بالتقدميين .

« وما عهدنا احداً اشد على الشعب قسوة من هؤلاء الذين يزعمون النيرة على الشعب
ويجمعون عليه بين الحرمان من المال والحرمان من الشعور . فاذا كان المجتمع « الرأسمالي »
يقسو على الفقير فيحرمه ضرورات العيش فأفطع من ذلك قسوة من يجرده من الشعور
الانساني ويفرض عليه ان يجهل معاني البطولة والعاطفة لانه فقير . . . واذا كانت المجتمع
« الرأسمالي » يفرض على الفقير ان يعمل لقوته فأفطع من قسوة من يفرض عليه ان يقرأ
لقوته ويتريض لقوته ويبتام ويصحو ويحلم ويعلم لقوته ، ولا شيء غير قوته في العلم ولا في
الفن ولا في الادب ولا في الواقع ولا في الخيال .

« لقد كان أجهل جاهل من المستمعين الى ملاحم الهلالي والوزير سالم إنساناً أكرم من
هؤلاء التقدميين الذين يرسمون للأدب طريقه وللحياة طريقها، وهم عالة على الادب وعلى الحياة.
« وسيعاد تعريف الادب على ألف صورة : مسألة اجتماعية تارة ومسألة اقتصادية تارة

ومسألة حركية او مسكونية تارة او تارات . ولكنه لن يتمتع بذلك عن موضوع ولن ينقطع لموضوع ، ولن يكون أدباً ما لم يكن له نصيب من شعور الانسان ، وبهذه المثابة يحدثنا عن القطب الشمالي فيحدثنا عن قريب ، ويروي لنا خبر البطولة فيروي لنا خبراً يهز نفس الفقير والغني والصغير والكبير ، ويذكر لنا الزهرية فلا يقول له قائل حي : دعها واذكر قدرة الفول المدمس ، مادام انساناً يرجع الى نفسه ، فيلس منبت الفول وزهرته من تربة الحياة .

« ويقول المؤلف بعنوان « منهج الادب الاسلامي » .

« الأدب — كسائر الفنون — تعبير موح عن قيم حية يتفعل بها ضمير الفنان هذه القيم قد تختلف من نفس الى نفس ، ومن بيئة الى بيئة ، ومن عصر الى عصر ، ولكنها في حال تنبثق من تصور معين للحياة ، والارتباطات فيها بين الانسان والكون ، وبين بعض الانسان وبعض .

« ومن العبث ان نحاول تجريد الادب أو الفنون عامة من القيم التي تحارل التعبير عنها مباشرة ، أو التعبير عن وقعها في الحس الانساني ، فالتنازل أو أفلحنا — وهذا متعذر — في تجريدها من هذه القيم ، لن نجد بين أيدينا سوى عبارات خاوية ، أو خطوط جوفاء ، أو أصوات غفل أو كتل صماء .

« كذلك من العبث محاولة فصل تلك القيم عن التصور الكلي للحياة ، والارتباطات فيها بين الانسان والكون ، وبين بعض الانسان وبعض ، ويستوي ان يشعر الانسان بأن له تصوراً خاصاً للحياة أو لا يشعر ، لان هذا قائم في نفسه على كل حال ، وهو الذي يحدد قيم الحياة في نظره . ويلون تأثراته بهذه القيم .

« والاسلام تصور معين للحياة ، تنبثق منه قيم خاصة لها ، فمن الطبيعي إذن أن يكون التعبير عن هذه القيم ، أو عن وقعها في نفس الفنان ، ذا لون خاص .

« وأهم خاصية الاسلام أنه عقيدة ضخمة جادة فاعلة خالقة منشئة ، تملأ فراغ النفس والحياة ، وتستنفد الطاقة البشرية في الشعور والعمل ، وفي الوجدان والحركة ، فلا تبقى فيها فراغاً للقلق والحيرة ، ولا للتأمل الضائع الذي لا ينشئ سوى الصور والتأملات .

« وأبرز ما فيه هو الواقعية العملية حتى في مجال التأملات والاشواق . فكل تأمل هو ادراك او محاولة لادراك طبيعة العلاقات الكونية أو الانسانية . وتوكيد للصلة بين الخالق والخلق ، أو بين مفردات هذا الوجود . وكل شوق هو دفعة لإنشاء هدف ، او لتحقيق هدف ، منها علا واستطال .

« وقد جاء الاسلام لتطوير الحياة وترقيتها . لا للرضى بواقعها في زمان ما أو في مكان ما ، ولا لجرد تسجيل ما فيها من دوافع وكوابح ، ومن نزعات وقيود ، سواء في فترة خاصة ، او في المدى الطويل .

« مهمة الاسلام دائماً أن يدفع بالحياة الى التجدد والتطور والرقى ، وان يدفع بالطاقات البشرية الى الانشاء والانطلاق والارتفاع .

« ومن ثم فالادب او الفن المنبثق من التصور الاسلامي للحياة ، قد لا يحفل كثيراً بتصوير لحظات الضعف البشري ، ولا يتوسع في عرضها ، وبطبيعة الحال لا يحاول أن يبررها فضلاً على ان يزينها بحجة ان هذا الضعف واقع ، فلا ضرورة لانكاره أو اخفائه .

« إن الاسلام لا يتكر ان في البشرية ضعفاً ، ولكنه يدرك كذلك ان في البشرية قوة . ويدرك ان مهمته هي تغليب القوة على الضعف ، ومحاولة رفع البشرية وتطويرها وترقيتها ، لا تبرير ضعفها أو تزيينها .

« والادب او الفن المنبثق من التصور الاسلامي للحياة قد يلم احياناً بلحظات الضعف البشري، ولكنه لا يلبث عندها إلا ريثما يحاول رفع البشرية من وهدة هذه اللحظات، واطلاقها من عقال الضرورة وضغطها . وهو لا يصنع هذا متأثراً بالمعنى الضيق لمفهوم « الأخلاق » انما يصنعه متأثراً بطبيعة التطور الاسلامي للحياة، وبطبيعة الاسلام ذاته في تطوير الحياة وترقيتها وعدم الاكتفاء بواقعها في لحظة او فترة .

« والنظرية الاسلامية لا تؤمن بسلبية الانسان في هذه الارض. ولا بضالة الدور الذي يؤديه في تطوير الحياة . ومن ثم فالادب او الفن المنبثق من التصور الاسلامي لا يهتف للكائن البشري بضعفه ونقصه وهبوطه ، ولا يعالج فراغ مشاعره وحياته باطيف اللذائذ الحسية او بالتشهي الذي لا يخلق الا القلق والحيرة والحسد والسلبية . انما يهتف لهذا الكائن بأشواق الاستعلاء والطلاقة، ويملاء فراغ حياته ومشاعره بالاهداف البشرية التي تطور الحياة وترقيها ، سواء في ضمير الفرد أو في واقع الجماعة .

« وليست الخطب الوعظية هي سبيل الأدب أو الفن المنبثق من التصور الاسلامي .فهذه وسيلة بدائية وليست عملاً فنياً بطبيعة الحال .

« كذلك ليست وظيفة هذا الأدب أو الفن هي تزوير الشخصية الانسانية أو الواقع الحيوي ، وابرار الحياة البشرية في صورة مثالية لا وجود لها . إنما هو الصدق في تصوير المقدرات الكامنة أو الظاهرة في الانسان . والصدق كذلك في تصوير أهداف الحياة اللاتئة بعالم من البشر ، لا بقطيع من الذئاب .

« الأدب أو الفن المنبثق من التصور الاسلامي أدب أو فن موجه ، بحكم أن الاسلام حركة تطوير مستمر للحياة ، فهو لا يرضى بالواقع في لحظة أو جيل ولا يبرره أو يزينه مجرد أنه واقع . فمهمة الرئيسية هي تغيير هذا الواقع وتحسينه والايحاء الدائم بالحركة الخالقة المنشئة لصور متجددة من الحياة .

« وقد يلتقي في هذا مع الادب أو الفن الموجه بالتفسير المادي للتاريخ . يلتقي معه في لحظة واحدة ، ثم يفرقان .

« فالصراع الطبقي هو محور الحركة التطويرية في ذلك الفن . أما الاسلام فلا يعطي الصراع الطبقي كل هذه الأهمية ، لأن نظراته الى أهداف البشرية أوسع وأرقى . إنه لا يرضى بالظلم الاجتماعي ولا يقره ، ولا يهتف للناس بالرضى به أو التذاده . وهو يعمل - فيما يعمل - لمكافحته وتبديله . ولكنه لا يقيم حركته التطويرية على الحقد الطبقي ، بل على الرغبة في تكريم الانسان ورفعته عن درك الخضوع للحاجة والضرورة ، واطلاق انسانيته ابديعة من الانحصار في الطعام والشراب وجوعات الجسد على كل حال .

« فالمحور الذي تدور عليه حركة التطوير في الفكرة الاسلامية هو تطوير البشرية كلها ، ودفعا الى الانطلاق والارتقاء ، والى الخلق والابداع . وفي الطريق يلم بالآم الطبقات وقيودها ، ليحطم هذه القيود ، ويزيل تلك الآلام .

« إنه لا يحقر آلام البشر . ولكنه لا يستخدم الحقد الطبقي لازالتها ، لا يعتبره ان الحقد ذاته قيد يحول دون انطلاق البشرية الى آفاق أعلى .

« أما كيف يعالج هذه الآلام علاجاً واقعياً عملياً ، لا وعظياً ولا خيالياً ، فقد تحدثنا عنه في غير هذا الموضع . إنما المهم أن نقرر هنا أن الادب أو الفن الاسلامي أدب أو فن موجه . بطبيعة التصور الاسلامي للحياة وارتباطات الكائن البشري فيها ، وموجه

بطبيعة الفكرة الاسلامية ذاتها ، وهي طبيعة حركية دافعة للانشاء والابداع ، وللاستمرارية والارتفاع . ولست أعني التوجيه الاجباري على نحو ما يفرضه أصحاب مذهب التفسير المادي للتاريخ ، إنما أعني أن تكيف النفس البشرية بالتصور الاسلامي للحياة ، هو وحده سيلهما صورا من الفنون غير التي يلهمها إياها التصور المادي ، أو أي تصور آخر ، لأن التعبير الفني لا يخرج عن كونه تعبيراً عن النفس ، كتعبيرها بالصلاة أو السلوك في واقع الحياة .

« وأخيراً فإن الاسلام لا يحارب الفنون ذاتها ، ولكنه يعارض بعض التصورات والقيم التي تعبر عنها هذه الفنون . ويقم مكانها - في عالم النفس - تصورات وقيماً أخرى قادرة على الإيحاء بتصورات جمالية إبداعية ، وعلى ابداع صور فنية أكثر جمالا وطلاقة ، تنبثق انبثاقاً ذاتياً من طبيعة النصور الاسلامي ، وتكيف بخصائصه المميزة » .

* * *

وهناك البحث الطويل ، كهذا الكتاب مثلاً . فهو بحث عن « النقد الادبي » ولكنه يتناول الموضوع من جوانبه المتعددة ، بتسلسل خاص يجعل كل فصل أو عدة فصول مقدمات لنتائج متدرجة تصل الى نهايتها في نهاية الكتاب .

والفارق بين البحث الطويل والمقالة ، أن هذه تعالج فكرة واحدة في الغالب ، يصل القارئ الى نتیجتها عند فراغه من المقالة . أما البحث الطويل ، فكل فصل فيه يعالج جزءاً من الفكرة ، ويصلح مقدمة للفصل الذي يليه ، وجميع فصوله متعانة .

والبحث طويلاً أو قصيراً يقف في آخر صفوف الأعمال الادبية ، ويكاد ينسلخ منها ، ولا يمسك به في الصف إلا أن يحتوي على تجارب شعورية ، كما في البحوث الادبية ، وإلا أن يعبر عن هذه التجارب في صورة ليست ذهنية مجردة . أما الخاطرة فداخلة في صميم « العمل الادبي » كالقصيدة سواء بسواء .

قواعد النقد الأدبي

بين الفلسفة والعلم

الادب واحد من الفنون الجميلة : الموسيقى والتصوير والنحت والادب (١) . وكل هذه الفنون ينطبق عليها أنها «تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية» . فغايته الاولى هي التصوير والتأثير : تصوير المشاعر والاحاسيس والوجدانات التي تحتاج نفس الفنان . والتأثير فيمن يطالعون عمله الفني ليشاركوه أحاسيسه ، وتعيد نفوسهم تمثيل التجربة الشعورية التي عاها . إلا أن أداة التعبير الفنية تختلف في كل فن عنها في الآخر . فهي في الموسيقى أصوات ومسافات ، وفي التصوير ألوان وخطوط ، وفي النحت أحجام وأوضاع ، وفي الادب ألفاظ وعبارات .

ونظراً لأن هذه الفنون جميعاً ترجع الى أصل واحد من الشعور ، ولجميعها غرض واحد هو التأثير ، فقد قامت بعض الابحاث فيها على أساس وضع قواعد عامة لها بوصفها إحدى مباحث الجمال .

وحينما كانت الفلسفة هي المسيطرة على التفكير البشري مال بعضهم الى اقامة هذه القواعد على أساس من الفلسفة ، كما صنع افلاطون ومن بعده أرسطو - على ما بينهم من اختلاف في النظرة والحكم ، ولكن اتجاهاً معاً كان اتجاهاً فلسفياً - وقد ظل هذا الاتجاه مسيطراً حتى عصر النهضة حينما بدأ « العلم » يشارك الفلسفة النظرية مكاتها ومركزها . ثم تتفرع اتجاهاته فينتجه اتجاهات طبيعية ، واتجاهات بيولوجية ، واتجاهات نفسية .

وفي كل مرحلة من هذه المراحل ، سواء مرحلة سيطرة الفلسفة على الفكر البشري او مراحل سيطرة العلوم الطبيعية والبيولوجية والنفسية ، كانت قواعد النقد الفني تتأثر بهذه التيارات ، وتبرز فيها بعض المذاهب معتمدة على هذا التأثير الفكري العام .

(١) المتعارف أن « الشعر » خاصة هو الذي يوصف هذا الوصف . ولكن يتبين مما تقدم أن بقية فنون الادب تشترك مع الشعر في حدود واحدة ، تجعلها فناً من الفنون الجميلة ، فكها «تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية» .

أما في النقد العربي فقد حاول « قدامة بن جعفر » (وأخفق) أن يقيم قواعد النقد على أسس فلسفية ومنطقية . ثم حاول عبد القاهر أن يدخل الدراسة النفسية في النقد بشكل منظم . ولكن لم يتابعه أحد فوقفت المحاولة في خطواتها الأولى ، التي كانت بالقياس الى زمنه خطوات كبيرة . فلما بدأت النهضة الحديثة عندنا تأثرت قواعد النقد بالتيارات الغالبة في أوربا ، فظهر كتاب « الادب الجاهلي » لطله حسين متأثراً في اتجاه البحث لا في طريقته بفلسفة ديكرت . كما ظهر للمقاد كتاب « ابن الرومي . حياته من شعره » متأثراً بالمباحث التاريخية والبيولوجية والسيكولوجية . وظهر كتاب « فجر الاسلام » لاسعد أمين متأثراً بالطريقة التاريخية وبدأت مثل هذه التأثيرات في كثير من الكتابات النقدية العربية .

ولنعد الى اول الحديث ، فنذكر ان بعض النقاد رأى وضع قواعد عامة للنقد الفني ، وبناء هذه القواعد على أسس فلسفية (وبخاصة نظريات الجمال) ثم طغى العلم فرأى بعضهم أن تمام تلك القواعد على أسس العلم ، وبخاصة علم النفس في الايام الاخيرة . ولكل اتجاه من هذه الاتجاهات قيمته لولا الغلو في تطبيقه . وسنناقش هنا باختصار كلا من هذه الاتجاهات (فالتفصيل متروك لمكانه في القسم الثاني من هذا الكتاب) قبل ان نتحدث عن : مناهج النقد الأدبي .



إن اقامه قواعد النقد الفني على أساس من الفلسفة قد يجدي في توسيع آفاق النظر الى الفن بوصفه تعبيراً عن الحياة ، متصلاً بغاياتها العليا ، وأهدافها العامة ، وله شأنه الخاص في تفسير دوائر الحياة الانسانية والكونية — وهي مادة الفلسفة الاصيلية — ولكنها فيما عدا هذا غير مأمونة ولا مضمونة . وحسبنا ان نضرب المثل بما أدت اليه نظرة افلاطون الفلسفية الى الفن ونظرة أرسطو . فبناءً على نظرية أفلاطون في « المثل » القائلة بأن الاشياء الخارجية لا حقيقة لها وإنما تكتسب حقيقتها من « الافكار » التي تمثلها وهي « المثل » . . . رأى ان « الشيء » تقليد المثل ، وأن الصورة التي يرسمها المصور او الشاعر للشيء هي تقليد للتقليد فلا حاجة اليه ، وأن كل شيء لا يمثل فكرة لا يستحق الوجود . والشعر يمثل الشيء الذي يمثل الفكرة فهو عمل حقير ، لا ضرورة لوجوده في « المدينة الفاضلة » !

نعم ان تلميذه أرسطو قام ينافع عن الشعر على أساس من الفلسفة أيضاً . ولكنه بسبب ذلك قد أخطأ ، فأغفل الشعر الغنائي ولم يعده شعراً — وهو أصل ألوان الشعر في الشعرية —

ولذلك قال ان الشعر حكاية لأعمال الرجال، وأن الشاعر لا يجوز ان يحدثنا عن نفسه !! وهذا خطأ جسيم منشؤه أن فلسفة أرسطو كانت متأثرة بنزعة العملية البيولوجية ، فقسم الفنون أقساماً حاسمة ، كما يقسم عالم الحياة أنواع النبات والحيوان . وحين رأى الشعر الفني يعتمد اعتماداً ظاهراً على الموسيقى ، عده ضرباً من الموسيقى لا من الشعر . لشدة احكام الفواصل في ذهنه بين الانواع !!! كذلك يمكن ان نشير هنا الى محاولة « قدامة » في تقسيم الشعر الى ثمانية أضرب تقسماً « منطقياً » واقامة قواعد الجمال فيه على امس عقلية. تفسد الشعر افساداً .

وهذه الامثلة كافية لظهار الخطأ في اقامة قواعد النقد الفني على أساس « الفلسفة » او « المنطق » . أما ربط هذه القواعد الى فلسفة الجمال بخاصة ، فالواقع أنه لا يثمر شيئاً غير توسيع آفاق النظر الى الفن والجمال . أما اذا أريد ان تكتسب هذه القواعد دقة ووضوحاً فالنتيجة عكسية ، فنظريات الجمال لا تزال غامضة ، يصعب فيها التحديد والايضاح ، وربط النقد الفني اليها لا يقربنا إطلاقاً من ضبط قواعده ، وتوضيح حدوده !

أما الاستعانة بطريقة البحث العلمي ، وبالنظريات العلمية ، فلها فائدتها بلا شك . ولكن لا بد أن يلاحظ أن طبيعة العلم غير طبيعة الفن، وأن هناك اختلافاً أصيلاً بين الطبيعتين يحسب حسابه عند التطبيق .

ولعل علم النفس أقرب العلوم بطبيعته للأعمال الفنية، لان مادته التي يعالجها تنصل بالمادة التي يعالجها الفن ، وهي الشعور ، والتعبير عن هذا الشعور . ولكن يجب ألا نفقد غلطة بعض النفسانيين التي دعاهم اليها اغترارهم بالفتوح العظيمة في عالم النفس. هذه الغلطة هي محاولة التعميم ، على طريقة العلوم الطبيعية وعلم الحياة

ان المادة التي يشتغل فيها العالم الطبيعي هي الاجسام الجامدة . فمن المستطاع ان يصل فيها الى قواعد حاسمة ، لانه يملك ان يخضع المادة إخضاعاً تاماً لتجارب المعمل . وحتى المادة الجامدة ظهر أنها لا تتصرف في جميع الاحوال تصرفاً واحداً داخل المعمل !

والمادة التي يشتغل بها العالم البيولوجي هي الاجسام الحية، وهذه من المستطاع ان يصل فيها الى قواعد شبه حاسمة ، لأن تصرفاتها في أثناء التجارب العملية محدودة ، فالحكم الحاسم عليها معقول .

أما المادة التي يشتغل فيها العالم النفسي فهي المشاعر والاحاسيس والمدركات . هي الانفعالات والاستجابات . ويكاد يكون من المستحيل أن يلم المحرب بجميع الظروف

والملاسات ، وان يسيطر على مادة التجربة كما يسيطر العالم الطبيعي او العالم البيولوجي .
فالحكم الحاسم والتعميم الشامل عرضة للأخطاء الكثيرة . فمن الواجب الا يندفع النفسيون
في هذه الاحكام .

وانه ليكون من الخطأ الفادح الاعتماد الكلي في قواعد النقد الفني على اساس علم
لايستطاع الجزم فيه بشيء الا وهناك احتمال ان تظهر وراء هذا الجزم حالات لا يشملها ،
وقد تغيره من الاساس .

* * *

والطريقة التاريخية في النقد الفني قيمتها كذلك ، ولكن في حدود خاصة ، لانها لا تملك
وحدها ، ولا باضافة الدراسة النفسية اليها ، ان تفسر لنا العمل الفني تفسيراً كاملاً ، وان
أوضحت بعض الملاسات التي أحاطت به ودفعت اليه ولوته . ولعل المثال هنا يكون
أكثر ايضاحاً .

تميل الدراسة التاريخية للفن الى ان تعد ظهور الفنان وعمله حادثاً تاريخياً تدفع اليه
الظروف التاريخية العامة ، وتبرزه البيئة كأنه ظاهرة من ظواهرها التي لا بد من وجودها
في اللحظة الواجب ظهوره فيها .

وتميل الدراسة النفسية الى ان تعد الاثر الفني ظاهرة من ظواهر الحالة النفسية للفنان ،
واستجابة معينة لانفعالات معينة ، وتوغل الدراسة التحليلية فيما تسميه « العقد النفسية »
للكشف عن ظروف العمل الفني ودوافعه التي توجد وتلونه .

وقد سلك المقاد في كتابه عن « شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة » الطريقتين معاً ،
فأثبت اولاً ان النزل كان حاجة طبيعية في البيئة الحجازية في هذا الاوان . وان عمر بن أبي
ربيعة لبي هذه الحاجة نلبية طبيعية . وبهذا يكون الشاعر ظاهرة تاريخية . ثم تحدث عن
« نفس » عمر بن أبي ربيعة وظروفها . فأثبت له « الطبيعة الانثوية » ، وانه متغزل لا عاشق ،
وانه ابن بيئته المترفة متأثر بها في ميوله واتجاهاته . وبهذا يكون قد حلل نفسه وعلل سلوكه .

والأحكام الى هنا صحيحة ومأمونة لانها لم تتجاوز دائرتها — وهي عرض البيئة التي
نشأ فيها العمل الفني — ولكن لو أريد بالدراسة التاريخية والدراسة النفسية تحليل « الطبيعة

الفنية « للشاعر ومقوماتها لفشلت في ذلك لتجاوزها حدودها المأمونة (١) .

فكل الظروف لا تبين لنا لماذا كانت طبيعته الفنية على النحو الذي كانت عليه ، وهو ليس مفرداً بين الذين تنطبق عليهم هذه الظروف وتتوافر فيهم الطبيعة الانشوية .

ذلك سر الموهبة الفنية الذي لا تصل اليه الدراسة التاريخية ولا الدراسة النفسية .

وقد نقول مثلاً: إن المتنبي كان يعاني حب الاستعلاء . وقد يكون هذا هو منشأ فخره في كل شعره ، وقد نعلل به . يله الى كثرة التصغير في الهجاء مثلاً كما صنع العقاد . ولكن هذا لا يعلل لنا عبقرية المتنبي ولا يفسرها ، فلماذا كانت طبيعته الفنية من هذا الطراز وفي هذا المستوى ؟ بل لا يعلل لنا كثرة التصغير في شعره ، فلماذا اختار هذا الاسلوب للتعبير عن تعاليه واستصغار من دونه . وكثيرون لهم مثل طبيعته ولكنهم لا يستخدمون أسلوبه . ان اتجاه الطبيعة الفنية العام هو الذي قد تعلله الدراسة النفسية ، ولكن نوعها ودرجتها وأسلوبها الخاص . . كل ذلك يبقى خارج الدائرة أبداً .

وقد حاول أمين الخولي مثلاً ان يرد اتجاه المعري الى عوامل بيولوجية في جسده وعوامل نفسية في شعوره منشؤها العوامل البيولوجية . ولكن ماذا أجدنا هذا في دراسة طبيعة المعري الفنية ؟ لاشيء . فقد يفسر لنا بعض سلوكه في الحياة وبعض اتجاهه الفني . (على ما في هذا التفسير من تعسف في كثير من المواضع) . أما طبيعته الفنية ومستواها وأسلوبه الفني ايضاً فهي خارج الدائرة كذلك .

ولعلنا ننتهي من هذه الامثلة الى شيء من القصد في الاعتماد على الدراسات العلمية في صدد النقد الفني . فهي مأمونة ومجدية طالما هي تبحث في المحيط البعيد الواسع للعمل الفني ، ولكنها تفقد قيمتها حين تصل الى الطبيعة الفنية والاسلوب الفني او الى العمل الفني ذاته ، ولا بد حينئذ من استخدام الوسائل الفنية البحتة المعتمدة على الشعور والذوق ، وعلى القواعد الفنية المباشرة المتصلة بأدوات الفن وطرائقه في التعبير والأداء .

* * *

(١) فرويد يقرر « أن التحليل النفسي لا يمكن أن يطلعنا على طبيعة الانتاج الفني ، وهو نفسه في دراسته لليوناردو لم يدرس فيه الانسان بما هو فنان بل درس الفنان بما هو انسان »

مجلة علم النفس عدد أكتوبر سنة ١٩٤٦

ثم نعود الى اصطلاح « قواعد النقد الفني » . فما هي هذه القواعد ؟ الواقع أن هناك شيئاً من التعميم ، فلكل فن من هذه الفنون قواعده الخاصة به ، طالما أن أدوات التعبير في كل فن مختلفة . واختلاف الأداة يقتضي حتماً اختلافاً في طريقة تناول الموضوع ، بل في اختيار الموضوع ذاته . ولهذا كله أثره في اختلاف قواعد النقد الفني .

يعبر الادب بالألفاظ والعبارات ، ويعبر التصوير بالألوان والخطوط ، وتعبر الموسيقى بالأصوات والمسافات ، ويعبر النحت بالأحجام والأوضاع .

وتتحكم الاداة في اختيار الموضوع . فالادب بوجه عام يعبر عن الحركة المتتابعة سواء كانت حركة مادية تتم في الخارج ، او حركة شعورية تتم في الخيال . وهذا يتسق مع طبيعة التعبير اللفظي بالألفاظ المتتابعة في اللسان ، التي تملك وصف كل جزء من جزئيات الحركة المتتابعة في الزمان ، ومن هنا كانت موضوعات الادب : الشعر والقصة والاقصوصة والتمثيلية والترجمة والخاطرة والمقالة والبحث . . كلها حركات في الطبيعة او في الشعور .

وهذه الخاصية تظهر واضحة عند الموازنة بين الادب والتصوير او النحت . فالمصور لأن ألوانه وخطوطه ثابتة ومحدودة المكان ، يختار الموضوعات الثابتة في المكان . يختار المناظر والمشاهد . فاذا أراد التعبير عن الخواطر الشعورية والمعاني المجردة أحالها منـاظر ومشاهد ثابتة ، لان الأدوات الميسرة له تحتم عليه هذا دون سواء . والمثال كذلك ، بل في حدود أضيق من حدود المصور ، لان أدواته ومواده أقل مرونة من أدوات المصور ومواده . وتخيّل مثلاً أن مصوراً او مثلاً حاول ان ينشئ قصة او ترجمة حياة او تمثيلية ! انه تصور مستحيل ، لان هذه الموضوعات حركات متتابعة وايسـت مناظر ثابتة .

أما الموسيقى فقد تكون أكثر حرية في اختيار الموضوع من التصوير والنحت ، ولكنها مقيدة بقواعد الصوت ، وطبيعة الآلات . فموضوعاتها غالباً هي الموضوعات التأثيرية العامة الغامضة التي لا تتحدد فيها المعاني ، ولا تتوقف على الجزئيات المتتابعة كالموضوعات الادبية . ولئن شاركت الشعر بعض موضوعاته ، فموضوعات الادب الأخرى لا تحاولها الموسيقى .

وقد يلاحظ أن الإيقاع عنصر مشترك في جميع الفنون الجميلة فالإيقاع الصوتي والإيقاع المعنوي متساويان في الادب . وهما جزء أساسي في التعبير ، لان الدلالة اللغوية وحدها لا تكفي في العمل الادبي . والإيقاع في التصوير كذلك كائن ولكنه إيقاع تتولى العين تمييزه بدل الأذن ، وتلاحظه في تناسق الألوان والخطوط . وكذلك في النحت فهو ملحوظ في

الانحناءات والاضاع والابعاد . ولكن الايقاع في هذه المواضع وتلك مجازي . وقد استخدم لفظه بدل لفظ « التناسق » وما زال لكل فن خصائصه . والايقاع بمعناه الحقيقي لا يتحقق كاملاً إلا في الموسيقى . ويتحقق جزئياً في أوزان الشعر وتنظيم النثر .

ومع أن اختلاف الأداة في الفنون ينشأ عنه اختلاف الموضوعات المتاحة لكل فن ، فإننا نفترض أنها قد تجد موضوعات تتحد فيها ، وتملك جميعها التعبير عنها ، ولكن ذلك لا يمحو الفوارق بينها ، ولا يسمح باتحاد قواعد النقد فيها . فالأداة كما أنها تحدد الموضوع تحدد كذلك طريقة تناول الموضوع والسير فيه .

ونفرض أن العاصفة كانت هي الموضوع المشترك الذي تريد الفنون الاربعة ان تتناوله بالتعبير . ففي الادب يتاح للأديب ان يبدأ موضوعه من اول منظر فيه . فقد يصف السكون الذي يسبق العاصفة ، ويتناول مظاهره في الريح والشجر ، وأنفاس الهواء والاحياء . ثم يصف الهبوب والغبار الثائر والريح العاصبة والشجر المجنون الحركة ، والاحياء المذعورة الهاربة . . الى آخر مظاهر العاصفة المتسارعة . وقد يستمر فيصف استدارة الريح وعودة الهدوء واشتمال السكون . وقد يربط بين مظاهر الطبيعة ومشاعر النفوس . . الى نهاية الجزئيات والتفصيليات التي يتناولها العنوان .

ولا بد له بحسب الأداة المهيأة له ان يراعي دلالة الالفاظ اللغوية ودلالة الجمل البيانية ، مع ايقاعها الموسيقي في الاذن ، والاشعاعات الخيالية التي ترسم الصور والظلال من وراء الالفاظ والعبارات ، ليستطيع أن يعبر تعبيراً كاملاً عن المشهد في الطبيعة ، وعن التأثيرات الشعورية المصاحبة له في النفس ، وينقل الى الآخرين هذا كله ، ويشير في نفوسهم انفعالات معينة ناشئة من احياء التعبير المؤثر .

فاذا شاء المصور أن يعبر عن « العاصفة » لم تكن الفرصة متاحة له ليتناول موضوعه بهذا الترتيب التسلسلي ، ولو سلك هذا الطريق لاحتاج الى عشرات اللوحات المتتابعة ، وافشل بعد ذلك فشلاً ذريعاً ، لأنه أراد التعبير عن الحركة المتتابعة ، وبجمله هو المشاهد الثابتة . وطبيعة الأداة الميسورة له لا تسمح له الا باختيار منظر ثابت واحد يوحي بالعاصفة في لحظة . فقد يختار مثلاً منظر الهبوب ، فيرسم انساناً قد التفت ملابسه في حركة عصبية في اتجاه الريح ودلت ملاحه النفسية على العاصفة . وفي طرف الصورة أشجار مجنونة الحركة او

طائر مبيض الجناح ينحني للعاصفة . ثم يجسد في الالوان مايعبر به عن المنظر الحسي والاثـر النفسي معاً . ثم يستعين بأنحاءات الخطوط على تكملة التعبير والتأثير .

وليس هذا الا مثلاً بطبيعة الحال . فالتصوير في هذا الموقف اتجاهات شتى ، ولكنها جميعاً مقيدة بهذه القيود ! قيد اختيار منظر ثابت واحد من مناظر العاصفة المتتابعة لا كل مناظرها ، وقيد التعبير الكلي في لحظة عن شتى التأثيرات المصاحبة للعاصفة ، وقيد الاستعاضة بالالوان والخطوط عن المعاني والايقاع .

وقد تكون الفرصة المتاحة للنحات أضيق ، ووسائل التعبير في يده أقل . فليس في يده الا مادة جامدة أبعادها محدودة ، كما أنه محروم من تعدد المناظر الجزئية الدالة في اللوحة الواحدة ، فهو مقيد بقيود المصور نفسها ، مضافاً إليها حرمانه من اللون وتعدد المناظر .

وأما الموسيقى فقد تكون أكثر طلاقة من التصوير والنحت ، ولكن الأداة الميسرة للموسيقى ، وهي الاصوات والمسافات تعين طريقه . وهو لا يملك الا تأليف لحن متناسق من أصوات مختلفة ، تحدث الاثر النفسي الاجمالي الغامض ، لانه لا وجود للدلالات المعنوية الجزئية في الانغام بصفة كاملة . حتى في الموسيقى الغربية التي تقوم الآلات الموسيقية فيها بأدوار شبيهة بأدوار الممثلين على المسرح في تنسيق فكري معلوم ومحدود .

ولقد يستطيع اللحن كما يستطيع اللوحه كما يستطيع النمثال أن يحدث في النفس أثراً مساوياً للأثر الذي يحدثه العمل الأدبي ، أو فائقاً عنه . . ولكن طريقة كل فن من هذه الفنون في إحداث هذا الاثر مختلفة عن الأخرى ، لأن طريقة الاداء ، اي طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، مختلفة .

ولما كان النقد لا بد ان يتناول طريقة استخدام الاداة الخاصة بكل فن، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه — وكلتاهما ذات قيمة أساسية في الحكم — فلا بد ان تختلف قواعد النقد في كل فن عنها في الفن الآخر ، بحيث لا تصلح القواعد الفنية العامة للتطبيق الجزئي على ذات العمل الفني، وان صليت بعض الشيء في الدراسة التاريخية والدراسة النفسية والدراسة الجمالية للفنون . اي لدراسه الاطار وحده لا ذات الموضوع .

* * *

لا بد إذن من أفراد الادب بقواعد نقد خاصة به تمشي مع ادواته وطبيعته وموضوعاته وطريقة استخدام الأدوات ، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه .

على اننا نعود مرة أخرى فنجدنا في حاجة الى تفصيل خاص في قواعد النقد الادبي .
فليس الادب فناً واحداً إنما هو فنون كثيرة : شعر — متنوع الالوان — وأقصوصة وقصة
ورواية وتمثيلية وترجمة وخاطرة ومقالة وبحت . . . ولكل فن من هذه الفنون طريقته
وموضوعاته . وعلى هذين الاساسين تقوم قواعد نقده الفنية ، إذا اردنا الدقة في التطبيق .

ومن هنا تتضح قيمة الطريقة التي اتبعناها في الفصول السابقة . فهي الطريقة التي تواجه
كل فن من فنون الأدب بنظرة خاصة تناسب طبيعته وأداته ، ولا تقف على هامشه ومحيطه .
وهذه الطريقة هي التي نختارها ونؤثرها في النقد الادبي لذات الموضوع الادبي .
أما البحوث التاريخية والنفسية والجمالية فنكتفي منها بأن تكون اطاراً للعمل الادبي ،
نمين على فهمه وفق ظروفه ، ولكنها لا تغني عن مواجهة النص والحكم عليه بالنظر الى قيمة
الشعورية وقيمه التعبيرية مباشرة .

وليس في هذا إغفال لقيمة تلك البحوث وأهميتها . . متى استخدمت داخل حدودها
المأمونة وفي مواضعها المناسبة . فمن مجموعها يتألف نقد متكامل كامل يواجه العمل الادبي من
جميع نواحيه .

هذا بيان يحمل لا بد منه قبل الحديث عن « مناهج النقد الادبي » في القسم الثاني من
الكتاب ، بتوسع وتفصيل .



مناهج النقد الأدبي

لكي نقرر مناهج محددة للنقد الأدبي ، يجب ان نحدد وظيفته وغايته ، وكل تحديد او تعريف في هذا المجال مفروض سلفاً أنه لا يستقصي جميع الحالات ، ولا يهدف الى أن يكون قواعد دقيقة دقة القواعد العلمية البحتة . إنما الغرض منه هو توضيح الاتجاهات ، واعطاؤها سمة خاصة تفرقها من غيرها على قدر الامكان . وكل مغالاة في التحديد الحاسم منافية بطبيعتها لطبيعة الادب المرنة .

وبعد هذا الاحتراس الواجب نستطيع ان نقرر أن غاية النقد الأدبي ووظيفته تلتخص فيما يلي :

أولاً : تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته « الموضوعية » على قدر الامكان ، لأن « الذاتية » في تقدير العمل الأدبي هي أساس « الموضوعية » فيه ، ومن العبث محاولة تجريد الناقد - وهو ينظر الى العمل الأدبي فيقومه - من ذوقه الخاص ، وميوله النفسية واستجاباته الذاتية لهذا العمل . هذه الاستجابات التي ترجع الى تجاربه الشعورية السابقة بقدر ما ترجع الى العمل الأدبي نفسه ، ودعك من الحالة النفسية الوقعية التي يكون فيها الناقد لحظة نظره في هذا العمل !

كل هذه عوامل تجعل التقويم الفني للعمل الأدبي مسألة تفاعل بين هذا العمل وشعور الناقد . وهذا ما يسمونه « الذاتية » في النقد . ولكن من المستطاع - وفي هذه الحدود - ان يتخذ الناقد هذه الذاتية أساساً لحكم « موضوعي » كما أسلفنا . وذلك بأن يلاحظ طبيعة العمل الأدبي الذي ينظر فيه ، وأدواته الميسرة له ، وطرائق تناوله والسير فيه ، وقيمه الشعورية وقيمه التعبيرية بوجه عام ؛ فينبه كل هذا الى محاولة الخروج من تأثره الشعوري المبهم ، والى ضرورة اشراك الآخرين معه في الاسباب والمقدمات التي تدعوه الى اصدار حكم ما . وبذلك يخرج - بقدر ما تسمح طبيعة الموقف - من الذاتية الضيقة المعتمدة على الشعور المبهم ، الى الموضوعية العامة المعتمدة على عناصر وقواعد كامنة في العمل الأدبي ذاته .

ثانياً : تعيين مكان العمل الأدبي في خط سير الادب . فمن كمال تقويم العمل الأدبي من

الناحية الفنية ، ان نعرف مكانه في خط سير الادب الطويل ، وأن نحدد مدى ما أضافه الى التراث الادبي في لفته ، وفي العالم الادبي كله . وأن نعرف : أهو نموذج جديد أم تكرار لنماذج سابقة مع شيء من التجديد ؟ وهل ما فيه من جدة يشفع له في الوجود ؟ أم هو فضلة لا تضيف لرصيد الادب شيئاً !

هذا وأمثاله قيم فنية تضاف الى قيمة العمل الادبي في ذاته - كما تضاف الى صاحب هذا العمل عند الحكم على قيمته الكاملة - وتحتاج الى تتبع فنون الادب ومذاهبه واتجاهاته وأطواره ، وتقتضي دراسات عامة مستفيضة دقيقة ، مضافة الى الدراسات الخاصة في الادب والذوق الادبي الخاص والقيم الموضوعية للعمل الادبي .

ثالثاً : تحديد مدى تأثير العمل الادبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه - وهذه ناحية من نواحي التقويم الكامل للعمل الادبي من الناحية الفنية - فضلاً على الناحية التاريخية - فانه من المهم ان نعرف ماذا أخذ هذا العمل الادبي من البيئة وماذا أعطى لها . وأن نحدد بذلك مدى العبقرية والابداع ، ومدى الاستجابة العادية للبيئة .

وتحدد مدى تأثير العمل الادبي بالمحيط مستطاع في كل وقت متى اجتمعت لدينا المعلومات والدراسات للظروف التي سبقت وأحاطت عملاً أدبياً ما . أما مدى تأثيره في المحيط فمعرفة كذلك ميسورة اذا كان هذا العمل الادبي قديماً مضى عليه من الزمن ما يكفي للحكم . فأما بالقياس الى الاعمال المعاصرة ، فتحديد آثارها مسألة متروكة لضمير النقي ، ومن سبق الحوادث ان يعين الناقد قيمتها من هذه الناحية ، وكل ناقد يحترم نفسه لا يتورط في تنبؤات من هذا القبيل ، ليحكم حكماً تاريخياً على الاجيال القادمة ، وحسبه ان يقوم العمل من ناحية طبيعته الفنية ، ومن ناحية ما أضافه الى تراث الادب ، ومن ناحية تأثيره بالمحيط ، وهذا كله سيكون جزءاً من الحكم التاريخي الكامل فيما بعد . وهذا وحده يكفي !

رابعاً : تصوير سمات صاحب العمل الادبي - من خلال اعماله - وبيان خصائصه الشعورية والتعبيرية ، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين هذه الاعمال ، ووجهتها هذه الوجهة المعينة . وذلك بلا تمحل ولا تكلف ولا جزم كذلك حاسم .

وما يدعو الى هذا الاحتياط الاعتقاد بأن أبسط الاستجابات الانسانية وأصغرها لا تنبعث من مؤثر واحد ، ولا من عدة مؤثرات متفرقة بسيطة . فالنفس الانسانية تستجيب لكل مؤثر بمجموعها كله . وهو مجموع متشابك معقد ، موغل في التعقيد . ومن المجازفة للروح

العلمية ذاتها ، الجزم بأن مؤثراً واحداً أو عدة مؤثرات منفردة هي التي سببت استجابة ما .
فما بالك بالعمل الادبي الذي تنطوي تحته عوامل ومؤثرات شتى ، يصعب على أي ناقد الاهتداء
اليها جميعاً ، ولو كان صاحب هذا العمل حاضراً ، وخاضعاً للتحليل النفسي في اكبر
معمل اختصاصي .

وذلك كله فضلاً على ان الدراسات النفسية لا تتعلق إلا بما هو انساني في العمل الفني ،
ولا تملك الدخول في أسباب « الطبيعة الفنية » . وهذا اكبر استاذ في مدرسة التحليل
النفسي « فرويد » يقرر « أنه لا يدرس الفنان في الانسان ولكنه يدرس الانسان في
الفنان (١) » كما تقدم .

* * *

إذا عرفنا وظيفة النقد وغاياته في هذه الحدود التقريبية أمكن ان نعين مناهج النقد التي
تكفل لنا تحقيق هذه الغايات .

وقبل أن نعين هذه المناهج ينبغي أن ننبه مرة أخرى الى امرين : الاول أن الفصل
الحاسم بين هذه المناهج وطرائقها ليس بمستطاع . والثاني ان هذه المناهج مجتمعة هي التي
تكفل لنا صحة الحكم على الاعمال الادبية ، وتقويمها تقويماً كاملاً ، فاشار أحدها على الآخر
لا يكون الا في الموضع الذي يكون فيه أحدهما اجدى من الآخر . فلا محل للتفضيل المطلق ،
ولا المفاضلة الحاسمة بين هذه المناهج .

وبعد هذا التنبيه نستطيع ان نحدد هذه المناهج وهي :

١ — المنهج الفني .

٢ — « التاريخي » .

٣ — « النفسي » .

ومن مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج أدبي كامل للنقد الادبي « ندعوه المنهج المتكامل » .
ثم لنأخذ في البيان عن كل من هذه المناهج جميعاً .

(١) مجلة علم النفس عدد أكتوبر سنة ١٩٤٦ .

المنهج الفني

وهو أن نواجه الأثر الأدبي بالقواعد والاصول الفنية المباشرة . ننظر في نوع هذا الأثر: قصيدة هو أم اقصوصة أم رواية أم ترجمة حياة أم خاطرة أم مقال أم بحث ؟ ثم ننظر في قيمه الشعورية وقيمته التعبيرية ومدى ما تنطبق على الاصول الفنية لهذا الفن من الادب . وقد نحاول تلخيص خصائص الادب الفنية - التعبيرية والشعورية - من خلال أعماله .

ومن ذلك نرى ان هذا المنهج يحقق لنا - الغاية الأولى تحقيقاً كاملاً ، وبشترك في تحقيق الغايات الثلاثة الأخرى ، لأنها تقوم في جزء منها على الغاية الأولى .

ويعتمد هذا المنهج أولاً على التأثير الذاتي للناقد - كما أسلفنا - ولكنه يعتمد ثانية على عناصر موضوعية وعلى أصول فنية لها حظ من الاستقرار . فهو منهج ذاتي موضوعي ، وهو أقرب المناهج الى طبيعة الادب ، وطبيعة الفنون على وجه العموم .

ومن هنا تظهر قيمة الطريقة التي اتبعناها في الفصول السابقة من هذا الكتاب .

ويحتاج اتباع هذا المنهج الى خصائص في الناقد ، والى ألوان من الدراسات الفنية واللغوية ، يحسن ان نستعرضها هنا على وجه الاجمال .

يقوم هذا المنهج أولاً على التأثير ؛ ولكي يكون هذا التأثير مأمون العاقبة في الحكم الأدبي يجب ان يسبقه ذوق فني رفيع ، يعتمد هذا الذوق على الهبة الفنية اللدنية ، وعلى التجارب الشعورية الذاتية ، وعلى الاطلاع الواسع على مآثور الادب البحث والنقد الأدبي كذلك .

ويقوم المنهج ثانياً على القواعد الفنية الموضوعية . وهذه تتناول القيم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الفني ، فلا بد له من فسحة في نفس الناقد تسمح له بتجلي ألوان وأنماط من التجارب الشعورية ، ولو لم تكن من مذهب الخالص في الشعور . ولا بد له كذلك من خبرة لغوية وفنية ، وموهبة خاصة في التطبيق: تطبيق هذه القواعد النظرية على النموذج فكثيرون يعرفون الاصول الفنية المقررة ، ولكنهم عندما يواجهون النموذج يخطئون وينحرفون بهذه الاصول .

وقبل كل شيء لا بد من مرونة على تقبل الانماط الجديدة التي قد لا تكون لها نظائر يقاس عليها ، ويكون من شأنها ان تبدل في القواعد المقررة والاصول المعروفة لتوسع آفاقها وتضيف اليها . وهذا ما عبرنا عنه بالفسحة الفنية الشعرية .

هذه المرونة هي التي تنقص كثيرين من النقاد العرب في العصر القديم ، فتقف بهم عند النماذج الماثورة من أنماط الشعور والتعبير ؛ فما كان متفقاً معها فهو جيد مقبول ، وما شذ عنها فهو معيب مرفوض . فالولدون من الشعراء بدأوا يخالفون القدماء شيئاً ما في طريقة التعبير فوجدوا من يتمصب عليهم ، ويمتنع من رواية أشعارهم ، والمحدثون أخذوا يبعدون في مخالفة طريق القدماء والمولدين ، فنارت في وجوههم عاصفة لا تقوم على اساس التقدير الفني المطلق ، ولكن على اساس الموازنة بينهم وبين اولئك القدماء والمولدين ؛ - البحتري مثلاً لا يخالف « عمود الشعر العربي » فهو مستجد ومستحسن عند جمهرة النقاد ، على عكس أبي تمام الذي فارق هذا العمود ؛ ومع ان الحق من الناحية الفنية كثيراً ما كان في صف اولئك الذين أثروا طريقة البحتري على طريقة أبي تمام ، فان تمليلهم كان في الغالب مخطئاً ، لأنه مبني على اساس المحافظة على الطرائق القديمة وهذا هو الخطأ في منهج النقد ذاته . وقد وقع فيه حتى الذين شاءوا التحرر منه كالأمدي وأبي الحسن الجرجاني ، ذلك أنهم لم يملكوا التخلص من أذواقهم الخاصة المتأثرة بالقديم ، تأثراً في الصميم !

* * *

هذا المنهج الفني هو الذي عرفه النقد العربي - أول ما عرف - عرفه ساذجاً أولاً في مبدأ الأمر ، ثم سار فيه خطوات لم تباع به المدى ، ولكنها قطعت شوطاً له قيمته - على كل حال - بالقياس الى طفولة الادب والى طفولة النقد التي كانت حينذاك .

بدأ النقد تذوقاً محضاً ، لا يتعدى التذوق الى التعليل ، ولا يتجاوز المرحلة التأثرية البحتة فكان الرجل يسمع البيت من الشعر أو الايات ، فيمنحها اعجابه او يقابلها باستهجانه ثم لا يزيد شيئاً . وقد شغلت هذه المرحلة ايام الجاهلية كلها وصدر الاسلام .

جلس النابغة في سوق عكاظ يحكم بين الشعراء في قبته الحمراء من الجلد ؛ فأنشده الاعشى والخنساء وحسان ، فقال للخنساء : « لولا أن أبا بصير - يعني الاعشى - أنشدني ، لقلت : إنك أشعر الجن والانس » . فالأعشى - عند النابغة - أشعر ، وتليه الخنساء ثم يليها

حسان . ولكن لماذا ؟ ما علة هذه الأحكام ؟ هذا ما لم يكن الناقد مطالباً به إذ ذاك ، فحسبه أن يكون مشهوداً له بالدوق ، وحسبه أن يتذوق ، وإن يتأثر ، فيحكم (١) .

وكان يقع أن يعلل الناقد حكمه في بعض الأحيان . ولكنه تعليل ساذج يتعلق بلفظة أو بمعلومات حسية ، أو ما أشبه ، ولا يتعلق بالقيم الشعرية على كل حال . ذاك مثل ما حكوا : من أن طرفة سمع المتلمس ينشد بيته :

وقد أتتاسى لهم عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكرم

فقال طرفة : استنوق الجمل . لأن الصيعرية سمكة تكون في عتق الناقة ولا تكون في عنق البعير . وعد ذلك عيباً شعرياً ، وهو في الواقع خطأ في استذكار عادة محلية من عادات العرب . مع النوق والبعران !

كذلك انتقد مهلهل لقوله :

فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تفرع بالذكور

لأنه كان بين الجبه التي ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة ، لا يمكن أن يسمع منها صليل السيوف والبيضات ! وعد هذا عيباً شعرياً ، وهو في الواقع خطأ تقدير مسافة من المسافات أو مبالغة شعرية !

لهذا عبد نقد عمر بن الخطاب في صدر الاسلام لزهير بن أبي سلمى حين قال : إنه شاعر الشعراء ، ثم علل هذا الحكم بقوله : لأنه كان لا يعاقل في الكلام ، وكان يتجنب وحشي الشعر ، ولم يمدح أحداً إلا بما هو فيه .

لمجد هذا فلتنة سابقة لأوانها في النقد العربي . لأنها فيما يلوح كانت أول تعليل يتوسع في

(١) لهذه القصة ذيل في بعض كتب الروايات ، ذلك أن حساناً سأل عما جملة يتخلف عن النساء .

فقال النابغة يملل هذا - أو قالت النساء - نقداً لبيته :

لنا الجففات الغر يلمن بالضحى وأسيافنا يقطرون من نجدة دما

« قلت » الجففات . وهو جمع قلة ولو قلت الجفان لكان أفضل . وقلت يلمن والعمان يخنفني ويظهر ولو قلت بشرقن لكان أفضل . وقلت بالضحى وكل شيء في الضحى يلمع ولو قلت بالدجى لكان أفضل . وقلت « يقطرون » ولو قلت يجرين لكان أفضل . . . وهي رواية ظاهرة البطلان لا تتفق مع طبيعة النقد حينذاك لما فيها من تفصيل وتعليل .

بيان أسباب الحكم الأدبي ، مع ان هذا التعليل لا يتعدى الألفاظ والصدق الأخلاقي ، الذي قد لا يكون ذا قيمة بمفرده في الشعر ، لانه قد يكون شيئاً آخر غير الصدق الشعوري والصدق الفني ، الذين يتدخلان في الحكم على قيمة الشعر الفنية .

ولكن النقد العربي لم يقف عند هذه المرحلة ، فقد حاول أن يتجاوز المرحلة التأثرية الى المرحلة التعليلية ، وحاول أن يضع قواعد وأصولاً للنقد لم تخرج في الغالب عن حدود المنهج الفني .

وضع ابن سلام الجعفي المتوفي في أول القرن الثالث (١) كتابه في « طبقات الشعراء » . اذ وجد أن الجاهليين الاسلاميين اتفقوا — في حدود النقد التأثري — على إظهار امرئ القيس والنابغة والأعشى وزهير من الجاهليين ، وجملوهم طبقة ، وعلى إظهار الفرزدق وجرير والأخطل من الاسلاميين وجملوهم طبقة ، فرأى ان يقرر هذا في كتاب ، وان يصنف الشعراء بمدى طبقات كذلك بلغ بها عشرأ .

ومع أن ابن سلام قد تطرق الى شيء من المنهج التاريخي ، الا أن عمله في الصميم لا يعد كثيراً عن حدود المنهج الفني في أبسط صورته ، وقد استعرض فيه صورة النقد في الجاهلية وصدر الاسلام ، وهي تتعلق بالألفاظ مفردة كالتى اسلفنا ، او بحقائق محلية أو بعيوب عروضية كالاقواء الذي أخذوه على النابغة — وهو اختلاف حركة القافية في الابيات — وعلى العموم لم يكن يتجاوز المواضع المفردة الى الحكم العام الشامل على القصيدة . ولم يكن يتعرض خاصة للقيم الشعورية فيها .

وخطا ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » (٢) خطوة أخرى فحاول ان يضع قواعد لنقد الشعر ، وقسمه الى اربعة اضرب .

« ضرب حسن لفظه وجاد معناه » و « ضرب حسن لفظه وعلا فاذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلاً » و « ضرب جاد معناه وقصرت الألفاظ عنه » و « ضرب منه تأخر لفظه وتأخر معناه » . ثم ضرب الأمثلة على كل ضرب . وكانت تعليقاته على هذا النحو بعد كل مثل :

« لم يقل أحد في الهيبة أحسن منه » ، « لم يبتدىء أحد مرثية بأحسن منه » ، « حدثني

(١) توفي سنة ٢٣١ هجرية .

(٢) المتوفي سنة ٢٧٦ .

الرياش عن الاصمعي أنه قال : هذا أبرع بيت قالته العرب . « ولم يقل أحد في الكبر أحسن منه » . « لم يبتدئ أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أعرب » . « وهذه الألفاظ أحسن شيء مطالع ومخارج ومقاطع » . « وهذا الشعر بين التكلف ردىء الصنعة ... الخ » .

وهي تعليقات لا تزال كما ترى بعيدة عن التعليل . ولكن فضل ابن قتيبة ينحصر في أنه حاول ان ينظر الى القيم الشعرية والقيم التعبيرية ، وأن يجعل لها في النفس حساباً . وإن يكن بطبيعته الحال لم يخط في هذا الطريق الا خطوة اولية نرى فيها نحن اليوم كثيراً من السذاجة وكثيراً من الخطأ . وقد وقفنا في فصل سابق عند نقده للأبيات :

« ولما قضينا من منى كل حاجة ... »

ورأينا قصوره عن تملي الصور الجميلة الحاشدة في الأبيات ، وقصر فضلها على سهولة الألفاظ وحسن مخارجها ومقاطعها . وهو شيء من أشياء في هذه الابيات الجميلة . ونريد هنا أنه كان ينظر الى المعاني نظرة عقلية وخلقية لا نظرة فنية . فليست الاحاسيس والمشاعر هي التي تلفته ، إنما تلفته الحكمة العقلية والقاعدة الخلقية . يدل هذا على استجداته لقول أبي ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغبتُها وإذا ترَّد الى قليل تقنع

وضربه مثلاً للشعر « حسن لفظه وجاد معناه » ، أي لاحتسن ضروب الشعر عنده على الاطلاق ، وإبشاره هذا البيت على الأبيات السالفة « ولما قضينا .. الخ » بما يشهد بأن حسه الفني كان قاصراً على كل حال ، ولكن هذا منه يكفي بالقياس الى زمانه البعيد .

وقد تلت محاولة ابن قتيبة محاولة قدامة بن جعفر في كتابيه « نقد الشعر » و « نقد النثر » ، وهي محاولة في اتجاه جديد . اتجاه فلسفي منطقي علمي . وهي محاولة فاشلة لهذا السبب نفسه . فقد حاول ان يطبق على الشعر الاقيسة العقلية الجافة .

بدأ بتعريف الشعر بأنه « قول موزون مقفي يدل على معنى » وجعل يشرح تعريفه على طريقة المناطق ، ثم تلا ذلك تقسيم الشعر تقسيماً منطقياً بحسب حدود هذا التعريف الأربعة . فنشأ له ثمانية - أضرب : أربعة منها على هذه الحدود الأربعة البسيطة ، وأربعة ناشئة من حدود ائتلاف « اللفظ مع المعنى » و « اللفظ مع الوزن » و « اللفظ مع القافية » و « المعنى مع الوزن » وتوسع بخاصة في الحد الرابع المفرد ، حد « المعنى » وقرر ان جودة المعنى تتعلق بأن يكون مقابلاً للغرض ، وفسر هذا بأن المدح مثلاً يكون جيداً إذا كان مدحاً بالصفات التي

يمدح بها الرجال ، وهي « الشجاعة والعقل والعدل والعفة » أو مشتقاتها كالجود الذي هو أحد أقسام العدل مثلاً . والمجاء يكون على عكس المدح . والثناء مدح مع (كان) . الخ . وبذلك خرجنا نهائياً من دائرة الفن الى دائرة المباحث الخلقية الفلسفية . وقد كانت مهمته بالفعل ان يظهر اطلاعه على الفلسفة الاغريقية ، فيشير الى نظرية الوسط عند أرسطو وتطبيقها على الفضيلة التي يمدح بها الرجال ويهجون بضدها وإلى آراء جالينوس في الاخلاق . ولم ينظر قدامة الى أن هذه القواعد قد تتحقق في الكلام ثم لا يكون شمرأ لان الشعر عمل فني قبل كل شيء ، لا يحدده موضوعه ، ولكن يحدده أسلوبه ونوع التأثير بموضوعه . وعلى كل حال فان محاولة قدامة لم تخط بالنقد الفني الى الامام لأنها أغفلت المنهج الفني إغفالاً تاماً ، بل أغفلت المناهج الادبية جميعاً ، وبعدت عن محيط الادب الى محيط آخر غريب عليه كل الغرابة .

ولكن المنهج الفني عاد ينمو نمواً جديداً على يدي رجلين من رجال النقد الادبي ، ورجلين من رجال البلاغة في القرنين الرابع والخامس .

فأما الرجلان الاولان فهما : ابن بشر الآمدي (١) في كتابه « الموازنة بين الطائفتين أبي تمام والبحتري » وأبو الحسن الجرجاني (٢) في كتابه « الوساطة بين المتنبي وخصومه » وقد سار كلاهما على مراعاة القيم التعبيرية والقيم المعنوية في حدود نمدها اليوم ضيقة محدودة ، ولكنها كانت اذ ذاك أوسع وأشمل من سائر الحدود التي بلغ اليها النقد قبلها . وقد شملت كل ماسبقها وزادت . تناولوا الألفاظ ومحاسنها ومعانيها ، وتناولوا المعاني وما يستجد منها وما يستكره ، وتطرقوا الى مباحث تعد الى حد ما داخلية في « المنهج التاريخي » لأنها تتعلق بالسركات الشعرية والسابق في المعاني والتعبيرات واللاحق ، ولكنها لم يتوسعا في التعليل عند الاستحسان او الاستقباح .

وهذا المثال من كتاب الموازنة يوضح مانعنيه :

« قال مرار الفقمسي في وصف الأثافي :

أثر الوقود على جوانبها بخدودهن كأنه لطم

(١) المتوفى سنة ٣٧١ هـ .

(٢) المتوفى سنة ٣٦٦ هـ .

أخذه أبو تمام فقال :

أثاف كالحدود لطمن حزناً ونؤمّي مثلاً انقصم السوار

« أورد المعنى في مصراع ، وأتى بالمصراع الثاني بمعنى آخر يليق ، فأجاد ، إلا أن بيت المرار أشرح وأوضح معنى لقوله « أثر الوقود على جوانبها ، فأبان المعنى الذي من أجله أشبه الحدود الملطومة . »

وكذلك هذا المثال من كتاب الوساطة :

« وقد علمت أن الشعراء قد تداولوا ذكر عيون الجآذر ونواظر الغزلان حتى إنك لا تكاد لا تجد قصيدة ذات نسيب تخلو منه إلا في النادر الفذ ، ومتى جمعت ذلك ، ثم قرنت إليه قول امرئ القيس :

تصد وتبدي عن أسيل وتتي مناظرة من وحش وجرة مطفل
أو قابله بقول عدي بن الرقاع :

وكانها بين النساء أعارها عينيه أحور من جآذر جاسم

« رأيت إسراع القلب إلى هذين البيتين وتبينت قربها منه ، والمعنى واحد وكلاهما خال من الصنعة بعيد عن البديع إلا ما حسن به من الاستعارة اللطيفة التي صكسته هذه البهجة ، هذا وقد تخلل كل واحد منها من حشو الكلام ما لو حذف لاستغنى عنه . وما لا فائدة في ذكره ، لأن امرأ القيس قال من « وحش وجرة » وعديا قال « من جآذر جاسم » ولم يذكر هذين الموضعين إلا استعانة بهما في إتمام النظم ، وإقامة الوزن (ولا تلتفت أن ما يقوله المعنويون في وجرة وجاسم قائما يطلب به بعضهم الأعراب على بعض) وقد رأيت ظباء جاسم فلم أرها إلا كغيرها من الظباء ، وسألت من لا أحصي من الأعراب عن وحش وجرة فلم يروا لها فضلاً على وحش « صرية » وغزلان « بسيطة » وقد يختلف خلق الظباء وألوانها باختلاف المنشأ والمرتع ، وأما العيون فقل أن تختلف لذلك ، وأما ما تم به عدي الوصف ، وأضافه إلى المعنى المبثذل بقوله على إثر هذا البيت :

وسنان أيقظه الناس فرنقت في عينه سنة وايس بشائم

« فقد زاد به على كل من تقدم ، وسبق بفضله جميع من تأخر ؛ ولو قلت اقتطع هذا المعنى فصار له ، وحظر على الشعراء ادعاء الشرك فيه ، لم أرني بعدت عن الحق ولا جانب الصدق . »

ولكن الرجلين على العموم لا يتجاوزان موازنة بيت بيت ، او معنى بمعنى او تشبيه بتشبيه . لا يتجاوزان هذا الى الأحكام الشاملة الا قليلا ، واعتمادهما على الذوق - الذي قد يخطيء عندهما - وعلى المأثور من استحسان الاوائل واستهجانهم للمعاني وطرق التعبير . ولكنها على أية حال خطوا خطوة واسعة بالنقد الادبي على المنهج الفني . واذا لم يكن بد ان تفاضل بينها فانا نقرر ان أبا الحسن كان ذوقه أصفى وتعبيره أجمل ، والروح الادبية فيه واضحة عميقة .

أما الرجلان الآخران فهما أبو هلال العسكري في كتابه « الصناعتين » وعبد القاهر الجرجاني في كتابيه « دلائل الاعجاز » و « أسرار البلاغة » .

والخطوة التي خطاها أولهما لا تضيف شيئاً في النقد الادبي الى خطوة الأمدى وأبي الحسن الجرجاني . بل ربما قصرت عنها . ولكن عبد القادر هو الفذ بين النقاد والبلاغيين (١) . وان كان أسلوبه أقل صفاء من أسلوب استاذه أبي الحسن الجرجاني .

ونكتفي هنا بنموذج لأبي هلال قبل ان نفرغ لوصف الخطوة التي خطاها « عبد القاهر » جاء في كتاب الصناعتين (٢) :

« من الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ . . ان الخطب الرايقة والاشعار الرايمة ماعملت لافهام المعاني فقط . لان الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الافهام . وانما يدل حسن الكلام وإحكام صيغته ورونق ألفاظه وجودة مطالعه وحسن مقامه وبديع مبادئه وغريب مبانيه ، على فضل قابله وفهم منشئه . وأكثر هذه الأوصاف ترجع الى الألفاظ دون المعاني وتوخي صواب المعنى أحسن من توخي هذه الامور في الألفاظ ولهذا تأنق الكاتب في الرسالة والخطيب في الخطبة والشاعر في القصيدة يبالغون في تجويدها ، ويغلون في ترتيبها ليدلوا على براعتهم وحذقهم بضاعتهم ، ولو كان الامر في المعاني لطرحوا اكثر ذلك فربحوا كدأ كثيراً ، وأسقطوا على أنفسهم تعباً طويلاً .

(١) لم نرد التفرقة بين النقاد والبلاغيين ، لان مباحث البلاغة الى ذلك الحين كان لها طابع نقدي عام . ولم تكن فسدت بالقواعد الحرفية كما فسدت على أيدي السكاكي والخطيب وسواهما . ونحن نرى ان مباحث البلاغة على ذلك النحو تكون القاعدة الاولى للنقد الادبي .

(٢) فرغ من تأليفه سنة ٣٩٥ هـ .

« ودليل آخر .. أن الكلام اذا كان لفظه حلواً عذبا ، وسلساً سهلاً ، ومعناه وسطاً ، دخل في جملة الجيد ؛ وجرى مجرى الرايع (النادر) - كقول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالاركان من هو مسح
وشدت على حذب المهاري رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هورائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطيح

« وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى . وهي رائعة معجبة وانما هي : ولما قضينا الحج ومسحنا الاركان وشدت رحالنا على مازيل الابل ولم ينظر بعضنا بعضاً جعلنا نتحدث وتسير بنا الابل في بطون الاودية .

« واذا كان المعنى صواباً ، واللفظ بارداً وفترأ - والفتر شر من البارد - كان مستهجنًا ملفوظاً ، ومذموماً مردوداً . والبارد من الشعر قول عمرو بن معدى كرب :

قد علمت سلمى وجاراتها ماقطر الفارس الا انا
شككت بالرمح سرايله والخيول تمدو زيبا حوانا

« وأجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً . لا ينخلق معناه ، ولا يستبهم مغزاه ، ولا يكون مكدوداً مستكرهاً ، ومتوعراً متقعرأ ، ويكون بريئاً من القثالة . والكلام اذا كان لفظه غثاً ، ومعرضه رثاً ، كان مردوداً ولو احتوى على اجل معنى وأنبله وأرفعه وأفضله ، كقوله :

لما أطعناكم في سخط خالقنا لاشك سل علينا سيف نقمته

وقول الآخر :

ارى رجالاً بأدنى الدين قد قنعوا وما اراهم رضوا في العيش بالدون
فاستغن بالدين عن دنيا الملوك كما استغنى الملوك بدنيهم عن الدين

« لا يدخل هذا في جملة المختار ، ومعناه كما ترى نبيل فاضل جليل ، وأما الجزل الرديء الفج الذي ينبغي ترك استعماله ، فمثل قول تأبط شراً :

ولما سمعت العوض تدعو تنفرت عصافير رأسي من نوى فعوأنا
وحشحت مشغوف الفؤاد فراعني أناس بفيضان فمزت القراينا
فأدبرت لاينجو نجاتي تقنق يبادر فرخيه شمالاً وداجنا
من الخيص هزروف يطير عفاؤه اذا استدرج الفيفاء مد المغابنا

أزج زلوج هـزرفي زفارف هزف يذ الناجيات الصوافنا
« فهذا من الجزل البغيض الجلف ، الفاسد النسيج ، القبيح الوصف ، الذي ينبغي ان
يتجنب مثله . وتميز الالفاظ شديد . . اخبرنا أبو أحمد عن فضل اليزيدي عن إسحق الموصلي
عن ايوب بن عباية : ان رجلاً أنشد ابن هرمة قوله :

بالله ربك ان دخلت ققل لها هذا ابن هرمة قائماً بالباب
« فقال ما كذا قلت ، أكنت أتصدق ؟ قال فقاعدا . قال : أكنت أبول ؟ قال : فماذا ؟

قال : واقفاً . . لينك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى . »

وهذا — كما ترى — لون لا يختلف كثيراً عن الآمدي وعن أبي الحسن الجرجاني ،
بل ان صاحب الوساطة كان أروق ذوقاً وأدق حساً وأكثر استقلالاً . اما أبو هلال فهو
في الغالب ناقل جامع ، وقد رأيت كيف يعد بيتاً كهذا جيد المعنى .

لا اطعناكم في سخط خالفنا لاشك سل علينا سيف نغمته

وهو معنى عامي مبتذل . انما استجاده لا فيه من روح دينية عامية ؛ وهذا لاعلاقة له
بالحكم على جودة المعاني الشعرية .

اما عبد القاهر فقد كان له عمل آخر .

لقد حاول ان يضع قواعد فنية للبلاغة والجمال الفني في كتابه « دلائل الاعجاز » كما
حاول ان يضع قواعد نفسية للبلاغة في كتابه « اسرار البلاغة » وقد تأثر بالفلسفة الاغريقية ،
وبالنطق ، واكن لا على طريقة « قدامة » فقد كان له من ذوقه الادبي عاصم قوي ، فبقي في
دائرة المنهج النفسي الذي سنعرض له فيما بعد .

وقد وصل في كتابه الاول الى تقرير نظرية هو أول من قررهما في تاريخ النقد العربي .
ويصح ان نسميها « نظرية النظم » وخلاصتها ان ترتيب المعاني في الذهن هو الذي يقتضي
ترتيب الالفاظ في العبارة ، وأن اللفظ لامزية له في ذاته وانما مزبته في تناسق معناه مع معنى
اللفظ الذي يجاوره في النظم — اي تنسيق الكلمات والمعاني بحيث يبدي النظم جمال الالفاظ
والمعاني مجتمعة — وأن الجمال الفني رهين بحسن النسق او حسن النظم ، كما انه لا اللفظ
منفرداً موضع حكم ادبي ولا المعنى قبل ان يعبر عنه في لفظ ، وإنما هما باجتماعهما في نظم
يكونان موضع استحسان او استهجان .

وهذا المثال من كتاب دلائل الاعجاز يكشف عن هذه النظرية :

« .. وهل تشك اذا فكرت في قوله تعالى : « وقيل يا أرض ابلعي ماءك ، وياسماء اقلعي ، وغيض الماء ، وقضي الامر ، واستوت من الجودي » وقيل بعداً للقوم الظالمين » ، فتجلى لك منها الاعجاز الذي ترى وتسمع .. أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة الا لأنهم يرجع الى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف الا من حيث لافى الاولى بالثانية ، والثالثة بالرابعة ، وهكذا الى ان تستقرها الى آخرها . وأن الفضل نتائج بينها وحصل من مجموعها .

« ان شككت فتأمل ! هل ترى لفظة منها بحيث لو اخذت من بين اخواتها وأفردت لأدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية ؟ قل : « ابلعي » واعتبرها وحدها من غير ان تنظر الى ما قبلها والى ما بعدها ، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها « وكيف بالشك في ذلك ، ومعلوم ان مبدأ العظمة في ان نوديت الارض ، ثم أمرت ، ثم في ان كان النداء يبادون « اي » نحو « يا أيها الارض » ثم إضافة الماء الى الكاف دون أن يقال : ابلعي الماء ، ثم أن أتبع نداء الارض وأمرها بما هو من شأنها نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها ، ثم أن قيل : « وغيض الماء » فجاء الفعل على صيغة « فَعِل » الدلالة على أنه لم ينض الا بأمر آمر ، وقدرة قادر ، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى : « وقضي الامر » ثم ذكر ما هو فائدة هذه الامور وهو « استوت على الجودي » ثم إضمار السفينة قبل الذكر ، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن ، ثم مقابلة « قيل » في الخاتمة بقيل في الفاتحة .. أفترى شيئاً من هذه الخصائص التي تملؤك بالاعجاز روعة وتحضرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها ، تعلقاً باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق ؟ أم كل ذلك لما بين معاني الالفاظ من الاتساق المعجيب ؟

فقد اتضح إذن اتضحاً لا يدع للشك مجالاً أن الالفاظ لا تتفاضل من حيث هي الالفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وأن الالفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظة . وبما يشهد بذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر ، كلفظ الأخدع في بيت الحماسة ؟

تلفت نحو الحي حتى وجدتي وجمت من الاصناء ليتا وأخذنا

وبيت البحري :

وإني وإن بلغتني شرف الفنى وأعتقت من رق المطامع أخدعي
« فإن لها في هذين المكانين مالا يخفى من الحسن . ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام :
يا دهر قوم من أخدعك فقبـد أضجبت هذا الأنام من خرقك
« فنجد لها من الثقل على النفس ، ومن التنقيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من
الروح والخفة والابتناس والبهجة . ومن أعجب ذلك لفظ « شيء » ، فإنك تراها مقبولة
حسنة في موضع ، وضعيفة مستكرهة في موضع ، وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر الى قول
همر بن أبي ربيعة الخزومي :

ومن مالى عينيه من شيء غيره إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمي
وإلى قول أبي حية :

إذا ما تقاضى المرء يوم ولاية تقاضاه شيء لا يخل التقاضيا
« فإنك تعرف حسنها ومكانها من القبول . ثم انظر إليها في بيت المتنبي :
لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لمـوـقه شيء عن الدوران
فإنك تراها تفل وتضؤل بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم .

وهذا باب واسع فإنك تجد متى شئت الرجلين قد استعملاكما بأعيانها ، ثم ترى هذا
قد فرع السهاك ، وترى ذاك قد لصق بالحضيض . فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من
حيث هي لفظ ، وإذا استحققت المزية والشرف استحققت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها دون
أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم ، لما اختلفت بها الحال ،
ولكانت اما أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبداً .

ومع أننا نختلف مع عبد القادر في كثير مما تحويه نظريته هذه بسبب اغفاله التام لقيمة
اللفظ الصوتية مفرداً ومجتمعاً مع غيره ، وهو ما عبرنا عنه بالايفاع الموسيقي ، كما يغفل
الظلال الخيالية في أحيان كثيرة ، ولها عندنا قيمة كبرى في العمل الفني . . مع هذا فإننا
نعجب باستطاعته أن يقرر نظرية هامة كهذه — عليها الطابع العلمي — دون أن يخل بنفاذ
حسه الفني في كثير من مواضع الكتاب .

وأما كتابه الآخر « أسرار البلاغة » فقد اتجه همه فيه الى اقامة القواعد البلاغية على

أُسس نفسية ، مع أنه لم يخل من آثار المنهج الفني ، لذلك فستحدث عنه عند الكلام على « المنهج النفسي » .

هناك مؤلف آخر عاصر عبد القاهر في القرن الخامس أيضاً هو « ابن رشيق القيرواني (١) » صاحب كتاب « الممددة » وقد سار على نسق وحده ، ولكنه أشبه بنسق الصناعتين في الجمع بين مباحث النقد الأدبي ومباحث البلاغة ، مع أشياء في تاريخ الأدب وأقوال القدماء والمحدثين ونوادرهم .

ولا يجد الباحث أن ابن رشيق قد زاد شيئاً ذا قيمة على مباحث النقد والبلاغة في القرن الرابع إلا في مواضع قليلة هنا وهناك في الكتاب . وهو على وجه عام يتبع « المنهج الفني » مع تطرقه الى النواحي التاريخية كبقية النقاد العرب . لأن « الرواية » كانت دائماً تتخلل كتب النقد كما أن النقد يتخلل كتب الرواية ، على ما سيأتي حينها نعرض للمنهج التاريخي ، وما جاء منه في كتب النقد العربي القديمة ،

ويحاول « ابن رشيق » أن ينفرد له برأي في مشكلة اللفظ والمعنى التي شغلت الجاحظ وأبا هلال العسكري وعبد القاهر . وهي مشكلة وصل « عبد القاهر » فيها الى رأي دقيق في « دلائل الاعجاز » أشرنا اليه من قبل . وخلاصته أن اللفظ من حيث هو لفظ لا يبحث فيه ، وكذلك المعنى من حيث هو خاطر في الضمير . انما يبدأ البحث عند التعبير عن المعنى في لفظ . وكل تعبير يخلق صورة خاصة للمعنى تتغير اذا اختلف النظم . . وهذه نظرية جيدة دقيقة — ن تلازم اللفظ والمعنى في النص الادبي ، وعدم استطاعة الحكم على أيهما منفرداً .

أما « ابن رشيق » فلا يصل الى مثل هذه الدقة الكاملة في تصوير صلة اللفظ والمعنى بل يلجأ الى العبارات المجازية فيقول :

« اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته . فاذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الاجسام من العرج والشلل والعمور وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح وكذلك ان ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذي يعرض

(١) توفي سنة ٤٦٣ هجرية وتوفي عبد القاهر سنة ٤٨١ غالياً .

للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا تجد معنى يختل الا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب . قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح . فان اختل المعنى كله وفسد ، بقي اللفظ موثقاً لا فائدة فيه ، وان كان حسن الطلاوة في السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين الا انه لا ينتفع به ، ولا يفيد فائدة ، وكذلك اذا اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى ، لأننا لا نجد روحاً في غير جسم .

والكن ابن رشيق يصل في موضع آخر من كتابه في باب « المطبوع والمصنوع » إلى تلخيص الموضوع بحسب سبقاً ذا قيمة من ناحية بلورة الموضوع وتلخيصه ، فهو يرجع الشعر إلى اقسام : « المطبوع » وهو الذي ينبعث عفواً الخاطر بلا كلفة ولا صنعة « والمصنوع » ويجعل له اقساماً : وقعت فيه « الصنعة » من غير قصد ولا تكلف ، كأنواع التشبيه والبديع التي جاءت عفواً في بعض اشعار المتقدمين . وما وقع فيه « التصنع » أي وجدت فيه الصنعة عن قصد ولكن بلا تكلف مفسد . وما وقع فيه « التصنع » أي وجدت فيه الصنعة بتكلف شديد .

وهو تلخيص جيد ، عليه طابع علمي ، مصبوغ بالصبغة الفنية . ولم يتدع ابن رشيق هذا ابتداءً ، فقد تحدث فيه ابن قتيبة والآمدي والجرجاني وغيرهم من قبل . ولكن له فضل التلخيص والتعقيد والتبويب . وهو فضل ليس بالقليل في تاريخ النقد العربي القديم (١) .

* * *

على وجه الاجمال كان المنهج الفني هو المنهج الغالب في النقد الأدبي ، وقد استعرضنا في اختصار كامل أهم خطوطه الرئيسية في الأدب العربي القديم ، وهو استعراض يرسم انشاً بقدر الامكان - صورة تتدرج هذا المنهج وليادينه التي طرقها كذلك .

واقف وقفت خطوات النقد الادبي بعد عبد القاهر الى ان استؤنفت في العصر الحديث . ومع قلة عدد الكتب والبحوث النقدية الحديثة ، فانها طرقت كثيراً من ميادين النقد في محيط

(١) أقام الدكتور شوقي ضيف كتابه : « الفن والمذاهب في الشعر العربي » على أساس القاعدة التي

قررها ابن رشيق . .

أوسع وأشمل من البحوث القديمة . طرقت مناهج النقد جميعاً من فنية الى تاريخية الى نفسية كما أشرنا الى ذلك في الفصل السابق .

ونحن هنا بصدد المنهج الفني وحده فنكتفي بإيراد نماذج منه في النقد الحديث .

* * *

« لقد كانت السمة الاولى للتعبير القرآني هي اتباع طريقة تصوير المعاني الذهنية والحالات النفسية وإبرازها في صور حسية ، والسير على طريقة تصوير المشاهد الطبيعية والحوادث الماضية والقصص المروية والامثال القصصية ومشاهد القيامة وصور النعيم والعذاب والنماذج الانسانية كأنها كلها حاضرة شاخصة بالتخييل الحسي الذي يفهمها بالحركة المتخيلة .

« فما فضل هذه الطريقة على الطريقة الاخرى التي تنقل المعاني والحالات النفسية في صورتها الذهنية التجريدية ، وتنقل الحوادث والقصص أخباراً مروية ، وتعبر عن المشاهد والمناظر تعبيراً لفظياً ، لا تصويراً تخيلياً ؟

« يكفي لبيان هذا الفضل ان تصور هذه المعاني كلها في صورتها التجريدية ، وأن تصورهما بعد ذلك في الهيئة الاخرى التشخيصية .

« إن المعاني في الطريقة الاولى تخاطب الذهن والوعي ، وتصل اليها مجردة من ظلالها الجميلة . وفي الطريقة الثانية تخاطب الحس والوجدان وتصل الى النفس من منافذ شتى : من الحواس بالتخييل والايقاع ، ومن الحس عن طريق الحواس ، ومن الوجدان المنفصل بالاضواء والاصداء . ويكون الذهن منفذاً واحداً من منافذها الكثيرة الى النفس ، لا منفذها المفرد الوحيد .

« ولهذا الطريقة فضلها ولا شك في اداء الدعوة لكل عقيدة ، ولكننا انما ننظر اليها هنا من الوجهة الفنية البحتة . وإن لها من هذه الوجهة لشأناً : فوظيفة الفن الاولى هي إثارة الانفعالات الوجدانية ، وإشاعة الذة الفنية بهذه الآثار ، وإجاشة الحياة الكامنة بهذه الانفعالات ، وتغذية الخيال بالصور لتحقيق هذا جميعه . . وكل اولئك تكفله طريقة التصوير والتشخيص للفن الجميل . واليك المثال :

« معنى النفور الشديد من دعوة الايمان ينقل اليك في صورته التجريدية هكذا : انهم لينفرون أشد النفرة من دعوة الايمان . فيمتلي الذهن وحده معنى النفور في برود وسكون .

« ثم ينقل اليك في هذه الصورة العجيبة » فإلهم عن التذكرة معرضين ، كأنهم حمر مستنفرة ، فرت من قسورة ، فتشرك مع الأذهن حاسة النظر وملكة الخيال ، وانفعال السخرية وشعور الجمال : السخرية من هؤلاء الذين يفرون كما تفر حمر الوحوش من الأسد ، لا شيء إلا لانهم يدعون إلى الإيمان ! والجمال الذي يرسم في حركه الصورة حينما يتملأها الخيال في إطار من الطبيعة ، تشرذ فيه هذه الحمر يتبعها « قسورة » المرهوب !

« فللتعبير هنا ظلال خوله ، تزيد في مساحته النفسية - إذا صح هذا التعبير !
« ومعنى عجز الآلهة التي كان المشركون يعبدونها من دون الله ، يمكن أن يؤدي في عدة تعبيرات ذهنية مجردة ، كأن يقال : ان ما تعبدون من دون الله لا عجز من خلق أحقر الأشياء ، فيصل المعنى إلى الذهن مجرداً باعتباراً .

« ولكن التعبير التصويري يؤديه في هذه الصورة :
« ان الذين تعبدون من دون الله لن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له ، وان يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه ، ضعف الطالب والمطلوب » !

« فيشخص هذا المعنى ويبرز في تلك الصور المتحركة المتعاقبة .
« لن يخلقوا ذباباً » هذه درجة « ولوا اجتمعوا له » وهذه أخرى . « وان يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه » وهذه ثالثة . أرايت إلى تصوير الضعف المزري ؟ وإلى التدرج في تصويره بما يشير في النفس السخرية اللاذعة والاحتقار الممين ؟
« ولكن أهذه مبالغة ؟ وهل البلاغة فيها هي الغلو ؟

« كلا ؟ فهذه حقيقة واقعة بسيطة . ان هؤلاء الآلهة « لن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له » والذباب صغير حقير ، ولكن الاعجاز في خلقه هو الاعجاز في خلق الجمل والفيل . انها « معجزة الحياة » يستوي فيها الجسم والهزيل ، فليست المعجزة في صميمها هي خلق المسائل من الأحياء . انما هي خلق الخلية الحية الصغيرة كالهباء .

« ولكن الابداع الفني هنا هو في عرض هذه الحقيقة في صورة تلقي ظلال الضعف عن خلق أحقر الأشياء ، والجمال الفني هنا هو في تلك الظلال التي تصنفها محتويات الصورة ، وفي الحركة التخيلية في محاولة الخلق ، وفي التجميع له ، ثم في محاولة الطيران خلف الذباب

لا مستنقاذ ما يسلبه . وهم وأتباعهم عاجزون عن هذا الاستنقاذ ! ، (١) . . . الخ .

* * *

« يخيل إليّ من مجموعة الشعر العربي أن « الطبيعة » لم تكن إلا قليلا متصلة بإحساس الشعراء العرب اتصال الصداقة والألفة - بله اتصال المجموعة الحية - فهي في الغالب صلة عداة يمثلها قول الشاعر :

وركب كأن الريح تطلب عندهم لها « ثرة » من جذبها بالعصائب
« وان كانت هذه الظاهرة العامة لا تنفي الاحساس المفردة لبعض الشعراء حينما تختلف البيئة كقول حمدونة الشاعرة الاندلسية :

وقانا لفحة الرمضاء واد سقاء مضاعف الغيث العميم
نزلنا دوحه فحنا علينا حنو المرضعات على الفطيم
وأرشفنا على ظمأ زلالا ألد من المدامة والنديم

وكأبيات المتنبي المعجبة في وصف شعب بوان وفيها ذلك البيت الجميل :
يقول بشعب بوان حصاني . أمن هذا يسار الى الطمان ؟
وإن كان هذا من مقولات الحصان التي يسخر منها المتنبي !

وظاهرة اخرى تغلب في الشعر العربي وهي الاحساس بالطبيعة عند ألفتها كأنها منظر يوصف أو يلتذ . لاشخص تحيا ، وحياة تدب . والمواضع التي أحس فيها الشعراء العرب بالطبيعة هذا الاحساس الاخير تكاد تعد . فنحن إذا استثنينا ابن الرومي - وكان بدءا في الشعر العربي كله - لا نكاد نعثر إلا على أبيات ومقطوعات يحس الشعراء فيها هذا الاحساس على تفاوت في قيمتها الفنية ، نذكر منها أبيات البحري في وصف الربيع التي مطلعها :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقول ابن خفاجة الأندلسي في وصف جبل :
وأرعن طماح الذؤابة شامخ يطاول أعنان السماء بغارب

(١) من كتاب « التصوير الفني في القرآن » للمؤلف .

وقور على ظهر الفـلاة كأنه طوال الليالي ناظر في المواقب
أصخت إليه وهو أخرس صامت فحدثني ليل السرى بالعجائب

وفيا عدا ابن الرومي ، وتلك الأبيات والمقتطفات القليلة المتناثرة في ديوان الشعر العربي الضخم تكاد الطبيعة في الشعر العربي (تستعمل من الظاهر !) فهي مناظر جامدة للوصف الحسي ، والتشبيه بالمحسوسات ، تملو في سلم الفن حتى تكون كأبيات المتنبي في شعب بوان ، وتسفل حتى تصل الى تشبيهات ابن المعتز جميعاً !

وظاهرة ثالثة ، هي : أن الطبيعة في الشعر العربي قد تحيا وتدب ، ويحس الشاعر بما يضطرب فيها من حياة ، ويلحظ خلجاتها ، ويحسي نبضاتها ، ولكنه هو لا يندمج في هذه الطبيعة ، ولا يحس أنه شخص من شخصها ، وفرد من أبنائها وان حركته من حركاتها ، ونبضه من نبضاتها ، وأنه منها وإليها وأحاسيسه موصولة بأحاسيسها ، (١) . الخ

* * *

إذا أتبع لك ان تحضر مجلساً من مجالس الظرفاء القاهريين في الجيل الماضي ، خيل اليك أنك في حجرة رجل فائم مريض !

فالكلام همس ، والخطو لمس ، والاشارة في رفق ، وسياق الحديث لا إمعان فيه ، وكل ما هنا لك يوحى اليك الخوف من الحركة والاشفاق من الشدة ، الا ساعة الضحك في بعض الاحايين ، فقد يصحو فيها المريض ، وتملو طبقة الاصوات ، ويستمتع مريضنا الذي كان قائماً قبل هنيهة بمض ما يجلب السرور من الضحكات والمناقشات ، دون ان يحفز الخاطر او يستجيش الضمير .

وتلك حال معهودة في أذواق الامم التي لها نصيب عريق من الحضارة ، ولم يبق لها نصيب من قوة السلطان ودفعة الحياة .

فالحضارة تنتهي فيها الى ترف ، والترف ينتهي فيها الى نعومة ، والفضيلة الكبرى فيها تنتهي الى الذوق المترف الناعم ، أو الذوق فيه تمييز وكياسة ، وليس فيه قوة وعمق ، ولا صبر له على العزم والصلابة في عمل ولا حس ، ولا طلب تتوق اليه النفس ، ولو كانت طلب الجمال أو طلب المتعة بالذوق الجميل .

(١) من كتاب « كتب وشخصيات » للؤائف .

ويتفق لهذا الرأي المترف الناعم أن يكون صادقاً لا تصنع فيه ، كما يتفق له أن يكون كاذباً كله تصنع واختلاق ؛ وإنما الفرق بين صادقه وكاذبه ان الأول ينسار حقاً على سلامة النائم المريض ، فهو يتمشى أو يتكلم برفق مطبوع وهوادة خالصة من الرياء ، وان الثاني يتكلف الغيرة ، فيمشى المشية بقدمه ولا يمشيها بقلبه ! ويهمس الهمسة بشفته ولا يهمسها بفكره ! ولكنها على السواء لا يعتمدان عن سرير النائم المريض .

في هذه البيئة نشأ اسماعيل صبري الشاعر الناقد البصير بلطائف الكلام ، فنشأ على ذوق قاهري صادق . يعرف الرقة بسليقته وفكره ، وليس يتكلفها بشفتيه ولسانه .

وان هذا الذوق نجير بالجيد والردىء من الكلام ، وقادر على التمييز الصحيح بين الذهب والبهرج في روتق الفصاحة ، ولكنك خليك أن تفرض له درجة من الحرارة لن يقدر على الحياة فيما وراءها ، فإذا استطعت ان تتخيل أناساً من الاحياء لا يعيشون فيما وراء درجة العشرين ، فأوائك هم أصحاب ذلك الذوق من القاهريين في ذلك الجيل : كل ما يشعرون به من حسن او قبح صحيح قويم ولكن على تلك النسبة من الفرق بين الحاررتين : حرارة لا تتجاوز عشرين درجة وحرارة قد تتجاوز الثانية والاربعين .

ولما تهيأ لاسماعيل صبري أن يتلقى العلم في فرنسا ، ويطلع على آدابها وآداب الأوروبيين . في لغتها ، كان من الاتفاق المعجيب أنه اطلع على الآداب الفرنسية وهي في حالة تشبه حالة الذوق القاهري من بعض الوجوه ، لأنها كانت تدين على الأكثر الاغلب بتلك الرفاهية الباكية التي كان يمثلها « لامرتين » واخوانه الأرقاء الناعمون ، وليست هذه الطريقة التي تبعث القاهري من أبناء الجيل الماضي الى تبديل سمته وهبوط حرارته . والتحول عن حجرة النوم والفتور !

فاسماعيل صبري شاعر صادق الشعر ، ناقد بصير بالنقد ، الا انه لا يتمدى في شعره ونقده نطاقاً يرسمه له مزيج من ذوقه القاهري وذوق المدرسة « اللامرتينية » في أحسن ما كانت عليه من شعور وتميز

شعره لطيف لا تعمل فيه ، ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة ، ونقده نقد بصير عارف بالزيف كله ، ولكنه غير بصير ولا عارف بالصحة كلها ، وأثره في تهذيب الأذواق ، ونفى ما كان فاشياً من زيف التشبيه وفساد الخيال أثر واضح لا ريب فيه . ولكنه بعد هذا أثر محدود بذلك النطاق المرسوم .

« وان شئت فقل : ان أدب الرجل كان أدب الذوق ، ولم يكن أدب النزعات والخواجج ، وأدب السكون ولم يكن أدب الحركة والنهوض ، وأدب الاصطلاح ولم يكن أدب الابتكار المستكشف الجسور » (١) .

* * *

« ولأعد الى توفيق والى قصته « شهرزاد » التي أذاعها في الناس ، والتي أظهرني عليها مع جماعة من الاصدقاء قبل أن يذيعها في الناس . لأعد الى هذه القصة فأعترف بأنها - كقصة « أهل الكهف » - فن جديد من الانتاج في أدبنا الحديث ، لم يسبق توفيق الى مثله ولا الى قريب منه . ولست أزعّم أنها المثل الاعلى في القصص التمثيلي . بل لست أزعّم أنها شيء يقرب من المثل الاعلى . ولكنني أزعّم أنها أثر في متقن ممتع ، دقيق الصنع بارع الصورة خليق بالبقاء وبالبقاء الطويل . لا أنكر على توفيق في هذه القصة ما أنكرته على الطبعة الاولى لأهل الكهف من الخطأ اللغوي المنكر ، ولا من الاطالة والاسراف في بعض المواضع ، فأكبر الظن انه راجع قصته هذه قبل نشرها ، فردّها الى صواب اللغة والنحو رداً حسناً ، وأعاد فيها النظر فحذف منها وأضاف إليها ، وسواها تسوية صالحة معجبة . ولا أكاد أنكر على هذه القصة شيئاً من الخطأ بالقياس الى اصول التمثيل وحاجة الملعب ، فصناعة القصة دقيقة والملاءمة فيها بين حاجة الفن الادبي وحاجة الملعب واضحة موفقة ، وان كان تمثيل القصة مع ذلك في مصر شيئاً لا سبيل اليه الان ، لأمرين واضحين لشدة الوضوح : فأما أولهما فهو أن القصة ترتفع عن كثرة النظارة الذين يختافون الى ملاعب التمثيل ويكاد الاستمتاع بها يكون مقصوراً على أصحاب الثقافة الممتازة ، فهي من هذه الناحية مخففة ان عرضت على النظارة في يوم من الايام : سيسمع الناس كلاماً حسناً يفهمون بعضه ويلتوي عليهم أكثره فيضيقون به ولما يشهدوا من القصة منظراً أو منظرين . الثاني ان الممثلين الذين يستطيعون ان يلعبوا هذه القصة كما ينبغي ، وان يعرضوها على النظارة عرضاً صادقاً يلائم جمالها واتقانها لم يوجدوا بعد ، لأن الممثلين المثقفين تثقيفاً صحيحاً لا يزالون قلة ضئيلة جداً في هذا البلد (٢) .

(١) من كتاب « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » للعقاد .

(٢) نحن نخالف الدكتور طه حسين هنا « فشهرزاد » لا تصلح للمسرح . لا لهذا النقص في المسرح المصري ومثليه ورواده ، بل لأنها في ذاتها تنقصها الحركة الحسية : حركة الحوادث والاشخاص . . هي حركة فكرية تجول في الافكار ، ولا ترى إلا قليلاً مفرغة في حركة الحوادث والشخصيات على المسرح -

« فقصة توفيق إذا مستقرأ ليس غير ، ولعلها تستفيد من هذا ولا تخسر شيئاً ، فليست أعرف في أدبنا الحديث قصة يتجه بها صاحبها الى العقل والشعور معاً كهذه القصة . واتجاهه بها الى العقل أكثر من اتجاهه بها الى الشعور . فالقصة لا تعالج شيئاً أقل ولا أدنى من هذه المسألة اليسيرة التي عجزت الفلسفة الانسانية عن حلها الى الآن ، وهي مسألة الحقيقة ماهي ؟ أو ماذا يمكن ان تكون ؟ وأظنك توافقي على ان مثل هذا الحوار الافلاطوني لم يخلق للملعب وللملعب المصري بنوع خاص .

« ومع ذلك فالقصة في ظاهرها يسيرة جداً . فقد اشتد اعجاب الملك « شيريار » بصاحبته « شهرزاد » حتى أراد ان يتبين حقيقتها ، ويعرف الجلي من أمرها ، فأخذ يبحث ويجد في البحث ولكنه لم يظفر بشيء . وأخذ يسأل ويجد في السؤال ، ولكنه لا ينتهي الى شيء وهو يسأل الناس ، ويسأل الاشياء ويسأل الأحياء في الارض ، والنجوم في السماء ، بعد ان سأل شهرزاد نفسها عن نفسها فلم تجبه ، لانها لا تريد أو قل لأنها لا تدري كيف تجيبه ، أو قل لأن الكاتب نفسه لا يدري كيف يكون الجواب ، وهو على هذا ضيق بنفسه هائم بما لا سبيل الى الوصول اليه . كان سعيداً فأصبح شقيماً ، وكان هادئاً فدفع الى القلق الذي لا آخر له . ووزيره قمر مفتون بشهرزاد . ولكن كما يفتن الرجل المتحضر بالمرأة المتحضرة يحبها حباً فيه الشهوة ، وفيه السمو الى المثل الاعلى . ولكنه حب الناس على كل حال . والوزير معذب بهذا الحب وبالوفاء الذي يحفظه للملكه وصديقه شيريار ، والملك يعلم منه هذا وينقض عنه أول الامر ثم يدفعه إليه ويحدثه عليه بعد ذلك . والعبد الاسود يحب شهرزاد أيضاً ، ولكنه يحبها حب الحيوان لا يخلط حبه بحضارة ولا ثقافة ، ولا يسلط عليه شعاعاً من فلسفة أو أدب أو فن . وإنما هي الغريزة وحدها ، وشهرزاد تحب هؤلاء الاشخاص جميعاً ، ولم لا ؟ فشهرزاد هي الطبيعة ، هي الحقيقة التي تحب طلابها وعشاقها على اختلاف طبقاتهم ومنازلهم ، وتمنح هؤلاء الطلاب والعشاق ما تستطيع ان تمنحهم من الرضى . فأما الذين يقنعون منها بالقليل أو يطلبون اليها الكثير الممكن ، فما أقدرها على ارضائهم . وأما الذين يطلبون جوهرها وخلاصتها ويريدون ان يمتزجوا بها ، ويفنوا فيها ، فهي عاجزة عن أن تبلغهم ما يريدون ، وهي مع ذلك ترحمهم لأنهم يشقون في طلب المثل الاعلى ، وتسخر منهم لأنهم

- وهذا نقص من تلك الجهة بالقياس الى المسرح عامة كما قررنا عند الكلام عن « التمثيلية » وكما عاد الدكتور فقرر بعد قليل في الفقرة التالية .

يطلعون في الوصول اليه، ثم هي بعد ذلك تيشبهم بأسا يهلك بعضهم ، ويريح بعضهم الآخر فالملك شهریار هو هذا الانسان الذي همام بالمثل الاعلى ، ولم يظفر به . والوزير هو هذا الانسان المتحضر المثقف الذي يحب ولكن في حضارة ورقى وارتفاع عن الغريزة . والعبد هو الانسان العادي الذي لم يبلغ بعد ان يتسلط عقله وعواطفه الحضرية ، على غرائزه الاولى وشهرزاد هي الطبيعة التي تسمح لمؤلاء جميعاً وتشبههم بما تستطيع أن تشبههم به منعاً ومنعاً .

« فنحن اذن أمام محاوره فلسفية من محاورات أفلاطون ، لولا أن الكاتب الذي فطر على حب الحوار قد صاغ لنا محاورته هذه صيغة ادبية تمثيلية ، تمكنا من ان نسينها ونطرب لها ونجد فيها لذة العقل ولذة الشعور ، ولذة الحس ايضاً ، ففي القصة مناظر حسان ، وفيها موسيقى رقيقة خفيفة جميلة النغم ، وفي القصة ايضاً ما يضحك بل ما يدفع الى الاغراق في الضحك، وفيها ما يحزن بل ما يدفع الى الحزن العميق ، وحسبك بحانة « ميسور » التي ما أظن الا أن الكاتب قد صور فيها داراً من دور الأفيون في باريس ، وحسبك ان تشهد في اول القصة مصرع هذه الفتاة التي يقتلها الساحر التماساً لشفاء الملك ، وتشهد في آخر القصة مصرع هذا الوزير يقتل نفسه غيرة من العبد الذي استأثر بجسم شهرزاد ، ثم تشهد بين هذا وذاك حيرة الملك واضطرابه ، ونشهد آخر الامر استقرار الملك الى هذه الحيرة والاضطراب ، ان أمكن ان يستقر الناس الى الحيرة والاضطراب » (١) .

* * *

« قرأت :

أنادي الرسم لو ملك الجوابا وأجزيه بدمعي لو أثابا
« ووقفت قليلاً لأننا كد بما اذا كنت أطلع قصيدة جاهلية ام عصرية ، اذ تبادرت الى الى ذهني ابيات كثيرة فيها « اطلال » و « رسوم » و « دموع » « لمبة اطلال » « قفائيك » « عفت الديار » .

« اذا وقف « امرؤ القيس » وبكى واستبكى « من ذكرى حبيب ومنزل » في وقفته وفي ذكراه وفيما بلى من وصفه ما يبكي فلا تكلف في بكائه ولا تصنع . لكن ماذا الذي يبكيه « احمد شوقي » ؟ عز الاندلس ؟ لاشك ان في أشباح عروش ثلت ، وفي رسوم مجد باد ،

(١) من كتاب « فصول في النقد » لطلح حسين .

وفي بقايا مدنية درست ما يفيض على القلب ويعصره ، فيطلق دمع العين ، لكن عيناً لم تر تلك الاشباح والرسوم والبقايا لا تسكب عليها دمعاً الا اذا تجسمت تلك ابحيالات أمامها في وصف راو او رسم رسام او نحت نحات او حركات ممثل. وما الشاعر الا راو يقص في قالب جميل عن انفعالات نفسه وتموجات عواطفه وآماله ، وتقلبات أفكاره ، في كل ما يسمعه ويراه ويشعر به « وشوقي » بعد ان صرف سنوات في الاندلس عاد الى مصر ووقف يخبر أهلها بما شاهد ، ويقاسمهم عواطفه وتأثراته التي ولدتها فيه تلك المشاهد ، لينقل الى قلوبهم بعض الانفعالات التي تسربت الى قلبه يوم كان واقفاً بين تلك « الدمن البوالي » فماذا قال لهم ؟

« قام ينادي الرسم و « يجزيه بدمعه » ويقول : ان العبرات « قلت لحقه » وإنهن - يعني العبرات - « ستبقى مقبلات الترب عنه » وانه « نثر الدمع في الدمن البوالي » وبكلمة اخرى انه بكى . ولماذا ؟

« لو بقيت شهراً بل عاماً اقول للناس « ياناس اني بكيت ! » لما بكى معي احد ، ولما رق لحالي مخلوق ، غير أني لو أدخلتهم قلبي وقد خيم الحزن فيه ، وفتحت امامهم ابواب نفسي وقد علقت شراك اليأس ، لتبالت مع عيني عيون ، ولا تقبضت مع قلبي قلوب ، ولأكدت مع نفسي نفوس . وهذه هي مهمة الشاعر ان قصر فيها فهو وازن وليس بشاعر . وكم هم الشعراء بيننا الذين يستمضون عن وصف عاطفة بذكر نتيجتها الخارجية ، فان حزنوا قالوا « بكينا » وان فرحوا قالوا « ضحكنا » كأن لا سبيل لوصف الحزن الا بالدموع ، او لوصف الفرح الا بالضحك ، فما أغزر الدموع في آفينا وما أسخى آفينا بسكب الدموع .

« وفي الدرة الشوقية أمثال كثيرة من هذا الوصف السطحي الذي لا يحرك فكراً في رأس ، ولا يرسم صورة في مخيلة ، ولا يهيج عاطفة في قلب ، غير أن فيها من الوصف ما يكاد يشفع بتلك الترهات . لو لم يكن ضائماً بين أبيات جاءت حشواً ، فبان كضمة من الزهر في حقل من العوسج ، فمن ذاك الوصف تعبيره عن شوقه الى مصر وحبها لها حيث يقول :

وياوطني لقيتك بعد يأس	كأنني قد لقيت بك الشبابا
ولو أني دعيت لكنت دني	عليه أقابل الحتم المجابا
أدير اليك قبل البيت وجهي	إذا فئت الشهادة والمتابا

« ومن الحشو قوله بعد البيت الاول من هذه الفقرة :

وكل مسافر سيؤوب يوماً اذا رزق السلامة والايام
فلا فرق عندي بين هذا البيت وبين قول القائل :

الليل ليل والنهار نهار والأرض فيها الماء والأشجار
« ومن الحشو قوله كذلك بعد الايات الثلاثة السابقة :

وقد سبقت ركائي القوافي مقلدة أزمته طرابا
تجوب الدهر نحوك لا الفياقي وتقتحم الليالي لا العبابا
وتهديك الشناء الحر تاجاً على تاجيك مؤثلقاً عجابا

« فماذا يؤهل هذه الايات لأن تدعى شعراً ؟ اذ لا رسم فيها جديداً ولا فكر مبتكراً
ولا عاطفة حية ، تزيد على العاطفة التي وضعها في الايات السابقة ، بل جل ما يقال فيها لو
قام الخليل من قبره وعرضت عليه لقال : إنها محكمة النظم وإنها من البحر « الوافر » .

« ومن وصفه الشعري أيضاً قوله حيث يشكر الأندلس أنه في مدة إقامته فيها تخلص
من وجوه المالمئين والاغبياء المدعين :

فأنت أرحمتي من كل أنف كأنف الميت في التزع انتصابا
ومنظر كل خوان يراني بوجه كاليفي رمى النقابا
ومن الحشو قوله بعد هذين البيتين :

وايس بعامر بنيان قوم اذا أخلاقهم كانت خرابا

« فعلام هذا الانتقال الفجائي الغريب من نقد عنيف مر الى « حكمة » مبتذلة لاحكة
فيها ؟ أما كان الأخرى به أن يتم صورة حالة قومه الاجتماعية ، حتى اذا تجلت أمام أعين
سامعية بكل خطوطها وألوانها قالوا من تلقاء أنفسهم — « لا والله . فلا يعمر أبداً بنياننا
مازلت أخلاقنا خرابا » ؟

« لئن غفرنا للشاعر أبياتاً ماحشاً بها القصيدة الا لزيادة العدد ، فلن نغفر له تذاقضاً فاحشاً
في المعاني . فوالله لنعجب من أمر شاعر يشكو الغربة لانها أراحته من « كل أنف كأنف
الميت في التزع انتصابا » ومن منظر « كل خوان » « يراه » « بوجه كاليفي رمى النقابا »
وينذر قومه بأن بنيانهم لا يقوم « اذا أخلاقهم كانت خرابا » ثم يعود بعد لحظة يخاطب وطنه
وأولئك القوم أنفسهم بهذه اللهجة :

وحيا الله فتياناً سماحاً كسوا عطفي من فخر ثيابا
ملائكة اذا حفوك يوماً أحبك كل من تلقى وهابا
وإن حملتك أيديهم بحوراً بلغت على أكفهم السحابا
تلقوني بكل أغر زاه كأن على أسرته شهابا
ترى الايمان مؤتلقاً عليه ونور العلم والكرم اللبابا
وتلمح من وضاء صفحته حيا مصر رائحة كسابا

و قبلد فتيانه ملائكة اذا « حفوه يوماً » أحبه وهابه كل قادم اليه ، وإن حملته « أيديهم بحوراً » بلغ السحاب ، وبلد ترى على أوجه فتيانه شهاباً ، وترى الايمان مؤتلقاً عليها ، ونور العلم والكرم اللبابا ، لبلد سعيد ، وأهله لقوم مها جاز ان يقال فيهم ، فلا يصح ان يقال إن « أخلاقهم خراب » أم هي « الدر » لا تكون كاملة ما لم يتخللها قليل من النقد وقليل من الاطراء وقليل من الفخر وقليل من الحكم ، سواء تآلفت معانيها أم تنافرت ؟ (١) .

* * *

وأحب قبل ان أختم هذا الفصل أن أضيف الى هذه النماذج من النقد في الادب العربي قطعة لناقد إنجليزي ، تناول فيها قصيدة « لورد زورث » ، هذا النقد هو « ه . ب . ب . تشارلتن » في كتابه الذي عربه الدكتور زكي نجيب محمود بعنوان « فنون الادب » أثبتنا هنا . وإن لم تكن عربية . لأنها تصور نموذجاً بارعاً للنقد الادبي ، هو في الوقت ذاته صالح للتطبيق في النقد العربي الحديث .

« خذ مثلاً لذلك قصيدة « ورد زورث » ، الحاصدة المنفردة » فترى الشاعر فيها يسير على تل في اسكتلندة واذا يبصره يقع على فتاة تحصد حقلاً عبر الوادي ، وينصت فاذا الفتاة تغني ، فيتأثر أبلغ الاثر بمنظرها وغنائها :

انظر اليها في الحقل وحيدة
تلك الفتاة الريفية في عزلتها
تحصد وتغني بنفسها
قف هاهنا أو امض هادئاً

(١) من كتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة .

« يقدم الشاعر بهذه الايات الاربعة لما يريد ان يسوقه في قصيدته ؛ وهي غاية في بساطة المعنى لا تعقيد فيها ولا التواء ، ولا يريد بها الشاعر غير أن يثبت بها حادثة رآها ، وإمكانك رغم بساطتها تلاحظ ان الشاعر مسحور بشيء رآه ، وهو يخشى بهذه الفتنة البادية أن يفسدها عليه سائر ينهب الارض بسرعته ، فيهمس في إشفاق « قف هاهنا ، او امض هادئاً » .
 ليدوم له هذا السحر الذي أخذ يستغرق فيه . فما مبعث الفتنة في نفس الشاعر المأخوذ ؟ أهو منظر الفتاة تجمع الحصاد؟ ام صوتها تغني ؟ قد تكون الفتنة منها معاً ، ولكنها فتنة الصوت قبل كل شيء ؛ ذلك ما يبينه البيت التالي ، فهي تغني « نغماً جزيئاً » . هي تغني « نغماً » لا أغنية ، فألفاظ غنائها قد انبهت مع البعد ، فلم يبلغ أذن السامع الا طلاوة الموسيقى وحلاوة « النغم » ولكن هذا النغم قد مثل الا حاجيب المعجزة .

صه ! أنصت ، فالوادي العميق

فيأض بصوت النغم

« وفي هذا القول أول إشارة تدل على الفتنة الغامضة الملغزة التي احتوت الشاعر في موقفه . ولم يصف « وردزورث » الوادي — الذي يفصل بينه وبين الفتاة في حقلها — بالعمق لهواً وعبثاً ، ولكنه يريدك على أن تتصور هذا العمق ، وقد امتلأت جنباته بسحر الغناء . إن الوادي وقد ملأه الصوت الشجي قد تبدي في عين الشاعر وادياً جديداً غير الوادي المهود ، فصوت النغم قد سما بطبيعة المنصت حتى أرهف حسه وشموره ، وهو ينظر بهذا الحس الذي أرهفه الصوت وبذل من طبيعته ، فاذا بالمنظر الطبيعي أمامه قد أصابه التحول ، فبات في عينه وادياً غير الوادي .

« لكن وردزورث » يشعر أنه لم يوف تأثره تميراً وإفصاحاً . فلا يزال في نفسه أكثر مما أعرب عنه ، إنه لم يعط السامع صورة كاملة للرغبة المفاجئة التي فطنت في نفسه فعلمها ، فسمت بها عن طبيعتها . انه لم يفعل بعد سوى ان أشار الى ما أحسه تليحاً ، وهو الآن في سبيله الى التعبير الوافي عما أحس اذ أنصت الى صوت هذه الحاصدة . ولكن أثر النغم في نفسه ، كما كان في حقيقته ، من الالغاز والغموض بحيث يستحيل عليه ان يصفه وصفاً مباشراً ، وكل ما يستطيعه إزاءه ان يذكر لك أشباهاً قد توحى اليك بطبيعته ، ولهذا تراه يستحضر في ذهنه أصواتاً أخرى في ظروف أخرى يجوز لها ان تحدث في نفس السامع أثراً كالذي أحدثه صوت الحاصدة وهي تغني ، فيذكر لك صوت الليل وهو يهدد آذان المسافرين في

القفر الفسيح ، وقد هدم النصب فناموا بفعل النعم ، وعمق بهم النعاس ، حتى فقدت مسامعهم
إحساسها . هذا صوت قد يكون له من الأثر مثل ما أحسه « وردزورث » حين طرقت
مسمعيه نغمة الحاصدة . ومع ذلك فالصوتان لا يتشابهان الا في تسلسلها الى حبات القلوب ،
ثم يبقى بعد ذلك لنغمة الفتاة هزتها ، لذلك تراه بعد ان يقول :

إن بلبلاً قط لم يغرد
بهذه الطلاوة للعشد النائم
من المسافرين عند بعض النفيء الظليل
في جوف الرمال في بلاد العرب

يعقب بهذه الايات :

إن صوتاً كهذا يهز النفس لم تسمعه آذان
من الوقواق المفرد إبان الربيع
يشق مسكون البحار
عند جزائر الهبريد النائمة

« في الصورة الثانية توسعة للصورة الأولى ، اذ تضيف اليها اهتزاز النفس حين يدوي
صوت الوقواق بنغمة ، فيشق سكوناً رهيباً يملأ انفضاء . والصورتان معاً تتعاونان على بيان
ما أحسه الشاعر من فتنة لصوت الحاصدة المغنية في عزلتها ، وهي تجمع الحصاد . ولكن
هاتين الصورتين لم تقفا عند حد التعبير عن إحساس الشاعر ، بل أحدثتا أثراً وراء الغاية
التي من اجلها سيقنا في القصيدة . فالشاعر اذ رأى هذه المناظر امام عينيه قوية فاصدة نابضة
بالحياة وترجم إحساسه بها في كلمات ، دفعته قوة الكلمات دفماً حتى جاوزت به الغاية التي قصد
اليها من قصيدته ، فقرأ الايات السالفة مرة اخرى ، والحظ فيها ، فضلاً عن مواضع التشابه
بين هذه المناظر التي ماقها الشاعر وبين ما أحاط بالفتاة الحاصدة من ظروف ، مواضع شبه
اخرى ادق والطف تسلفت في سياق القصيدة فأكسبتها جواً جديداً مشبعاً بالعزلة وروح
الكتابة الحزينة ، فهو اذ يذكر - عامداً او غير عامد - صحراء العرب الموحشة وبحار
الهبريد القصية المنعزلة ، قد أطلقنا معه نسبح في طول البلاد وعرضها ، ونجمع في تحوامنا
لحمت دقيقة عما تحمله الارض فوق سطحها من ألوان العناء والهم ، وكأن الهم والعناء
من لوازم الحياة الدنيا ، وبغيرهما لا تكون حياة . فما أنت ذا مع الشاعر وسط الفيافي القفر

التي تمتد ما امتد البصر ، حيث المسافرون هدم الاعياء فرقدا عند النفي يهددهم تفريد
 البلبل ، حتى اطبق عليهم نفاس عميق ، لا يزول عنهم الا مع الصبح ، فينهضوا من نومهم
 وقد ازدادوا إحساساً بعزائهم في تلك الفلاة ؛ ثم ينتقل بك الشاعر من ذلك الياب البلقع
 الى حيث بقاع البحر قد امنأت آفاقها ، وهناك يغشاك إحساس رهيب بسكون الأغوار
 العميقة الدكناء، وإن المنظر ايزداد في نفسك رهبة حين يدوي في جنباته بقتة صوت توحى
 نعمته بالطرب وإشراق الربيع وبهجة الحياة ، لكن أصداء الصوت تمحى فوق سطح الماء ،
 ويظل كل شيء كما كان ، بل ان صرخة الوقواق نفسها تصبح في الأذن صوتاً يؤذن
 بعث الحياة ، ونبرة حزينة تم عما تنطوي عليه الدنيا من هموم مضنية ، ويشغل في عينك
 منظر الطبيعة بما يستشفه في صميم الكون من بؤس وشقاء . ثم يعود العقل بعد مباحثاته
 الطويلة مع الشاعر في أنحاء الأرض ، يعود الى صوت الحاصدة وهي تغني في عزلتها ، فيستمع
 اليها ، وقد تملكه هذا الاحساس الحزين الكثيب من رحلته فوق السحراء وأمواه المحيط ،
 هو يستمع الآن الى نعمتها الحزينة وكأنها احتوت في نبراتها كل ما في الكون من وحشة
 وانفراد . وتجيء المقطوعة التالية في القصيدة فتتم المعنى الذي احسه الشاعر :

هلا وجدت من يحدثني بماذا تغني
 فربما فاضت هذه النفثات الحزينة
 من أجل ماضٍ سحيق شقي قديم
 ومعارك انقضت عهداً منذ زمن بعيد

« هاهنا يعود الشاعر فيثير فيك الرهبة برحلة طويلة أسري ، ولكنه هذه المرة لا يرتحل
 معك في أنحاء المكان ، بل يذهب بك قافلاً على مدى الزمان . فالماضي الشقي القديم قد ترك
 نعمته المرة الحزينة ، واذا ما عدت تنصت الى نغمة الحاصدة وهي تغني ، فلا يسمعك الا ان
 تثقلها بهذا الحزن الجديد الذي اجتلبته معك بعد رحلتك مع الشاعر في الزمان . ان أغنية
 الحاصدة المنزلة في حقلها لم تعد أغنية فتاة ريفية تجمع حصاها ، بل باتت لحناً يعبر عما في
 الكون من هم وأسى . انه يعبر عما تنطوي عليه الحياة البشرية من آلام وأحزان . وبهذا
 كله لم يصنع « ورد زورت » أكثر مما يصنعه كل شاعر عظيم ، ولكنه يعود بهذه المقطوعة
 الآتية فينفرد دون سائر الشعراء :

أم تراني أسمع نغماً متواضعاً

فما لا ينبو بمعناه عن شؤون العصر
فيه ما في الحياة الجارية من ألم وفقد وأسى
كما شهدته الحياة وما قد تعود فتشده

« فبعد أن صنع « وردزورث » ما يصنعه كبار الشعراء ، بأن سما بأغنية الفتاة حتى جعلها
لحناً كونياً يعبر عن صوت العالم بأسره ، ويجري بأعظم ما هد قلوب البشر من احزان ، يعود
بطريقة تمهدها فيه وحده دون سائر الشعراء ، فيرد الأغنية الى قلب الفتاة النكرة التي
لا تعرف منها حتى اسمها ، والتي لم تكن منذ عهد قريب سوى حاصدة منفردة في حقلها ،
منهمكة في عملها اليومي المألوف ، لكن الفتاة يستحيل ان تعود الى ما كانت عليه من بساطة
وقلة شأن ، فقد تجسدت فيها اخطر جوانب الحياة ، واذا فهذه القصيدة في صميمها تقديم
جديد لقيم الانسان ، واسلوب جديد في النظر الى الانسان في الطبيعة ، واحساس جديد
بقيمة الحياة البشرية . انها كشف لعالم جديد تسوده القيم الروحية ، فيصبح فيه الحقير التافه
وقد اكتسب قيمة عالية كبرى ، انها نبوءة بروح الديمقراطية ، وسبق للحوادث التي
ستتمخض عنها الأيام . « وردزورث » في قصيدته هذه يكشف عن تجربة جديدة . فلم ير
أحد قبله ما رآه ، ولم يسمع أحد قبله ما سمعه ، ولم يحس أحد قبله ما أحسه ؛ حين طرقت
مسمعيه اغنية « الحاصدة المنفردة » .

* * *

من هذه النماذج التي استعرضناها في النقد الجديد يتبين :

ان النموذج الاول يلخص الخصائص التعبيرية للقرآن . والثاني يلخص الخصائص
الشعورية للأدب العربي تجاه الطبيعة ؛ ويدخل بذلك في شيء من نطاق « المنهج التاريخي » .
والثالث يلخص الخصائص الشعورية والتعبيرية لشاعر مصري هو اسماعيل صبري مع بيان
أثر البيئة ، مما قد يدخل في « المنهج التاريخي » وان يكن ليس غريباً على « المنهج الفني » .
والرابع يواجه القيم الشعورية والقيم التعبيرية في عمل أدبي مفرد هو تمثيلية « شهرزاد » مع
التطرق الى تحديد قيمته في خط سير الأدب . وهذا داخل في المنهج الفني ومتلبس بالمنهج
التاريخي . والخامس يواجه قصيدة مفردة للشاعر المصري « شوقي » والسادس يواجه قصيدة
مفردة كذلك للشاعر الانجليزي « وردزورث » ويحللان القيم الشعورية والقيم التعبيرية في
القصيدتين - مع اختلاف في المستوى والطريقة .

وكل هذه نماذج من النقد على « المنهج » داخلة فيه . وقد تضم اليه طرفاً من مناهج النقد الأخرى التاريخية والنفسية ، لأن هذه المناهج ليست منعزلة تمام الانعزال ، وانما في تحديدتها وعزلها لا يعود على النقد الأدبي بخير ، لأن عملية النقد الكاملة قد تستدعي استخدام المناهج جميعاً في وقت واحد .

وندد تفصيل القول في هذا مؤقتاً حتى نستوفي الكلام عن المنهجين الآخرين .

المنهج التاريخي

في حدود المنهج الفني نملك أن نواجه « العمل الأدبي » فنحكم عليه حكماً تقريرياً قائماً على دعامتين : (الأولى) تأثيراً ذاتي بهذا النص ، ذلك التأثير المنبعث من ذوقنا الخاص وتجاربنا الشعرية والفنية السابقة . (الثانية) نظرنا الموضوعية على قدر الامكان الى القيم الشعرية والقيم التعبيرية الكامنة في هذا العمل . . . ونملك كذلك في حدود هذا المنهج أن نواجه الاديب ذاته ، فنحكم على خصائصه الشعرية وخصائصه التعبيرية — أي مجموعة خصائصه الفنية — كما تبدو من خلال أعماله الادبية .

والى هنا يقف بنا ذلك المنهج ، وقد أدى كل ما يملكه لنا في عالم النقد . فاذا نحن تجاوزنا ذلك الحد ، فرغبنا مثلاً في أن ندرس مدى تأثير العمل الأدبي أو صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه ، أو في دراسة الاطوار التي مر بها فن من فنون الادب أو لون من ألوانه ، أو في معرفة مجموعة الآراء التي أبدت في عمل أدبي أو في صاحبه ، لتوازن بين هذه الآراء ، أو نستدل منها على لون التفكير السائد في عصر من العصور ؛ أو اذا حاولنا أن نجمع خصائص جيل أو أمة في آدابها ، وأن نصل بين هذه الخصائص ومجموعة الظروف التي احاطت بها ؛ أو اذا أردنا أن نحرر نصاً أو عدة نصوص فنشأ كد من صحتها وصحة نسبتها الى قائلها . . الى امثال هذه المباحث التي تخرج عن عملية التقويم الفنية الفردية للعمل الأدبي ولصاحبه ، فإن المنهج الفني وحده لا ينهض بشيء من هذا . ولا بد ان نأجأ حينئذ الى منهج آخر هو : « المنهج التاريخي » .

هذا المنهج لا يستقل بنفسه ، فلا بد فيه من قسط من المنهج الفني . فالتذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورية في كل مرحلة من مراحلها .

هنا نريد دراسة الاطوار التاريخية لشعر الغزل في الادب العربي أو شعر الطبيعة أو أي فصل من فصول الادب الأخرى ... اننا سنتبع هذا الفصل منذ نشأته المروفة. سنجمع أولاً نصوصه في أقصى ما نستطيع من مصادره ونرتبها ترتيباً تاريخياً بعد تحريرها ونسبتها إلى قائلها. وسنجمع ثانياً آراء المتذوقين والنقاد على اختلاف عصورهم لهذا اللون من الادب. وسندرس ثالثاً جميع الظروف التي أحاطت بتلك الاطوار وأثرت بها. الخ.

وفي كل مرحلة من هذه المراحل لا بد لنا ان نتذوق النصوص التي جمعناها، وأن نتعمق خصائصها الشعورية والتعبيرية - وهذا هو المنهج الفني في صميمه - ولا بد لنا ان نتذوق آراء المتذوقين والنقاد على مدى العصور، لنكون قادرين على الموازنة وتطبيقها على ما بين أيدينا من النصوص. وهكذا لا نزال في صميم المنهج الفني. ثم ان رأينا الفردي في هذه النصوص هو إحدى الوثائق التاريخية في سجل النقد لهذا الفصل الذي ندرسه. والموازنة بين الظروف المحيطة بنا والتي تؤثر في حكمنا وتكيفه، وبين الظروف التي أحاطت بسوانا وأثرت في حكمه وكيفته. في حاجة كذلك الى قسط من الحكم الفني بجانب الحكم التاريخي. ولست في حاجة ان امضي طويلاً في ضرب الامثلة على ضرورة المنهج الفني المنهج التاريخي. ولكنني اعرض نموذجاً مما يعد من صميم المنهج التاريخي، وهو تحرير النصوص، انرى كم يحتاج في صميمه الى المنهج الفني.

نريد مثلاً ان تثبت من صحة نسبة أبيات من الشعر الى امرئ القيس، او نص من نصوص النقد الى النابغة في العصر الجاهلي.

هذه مسألة تاريخية بحثة فيما يبدو. ولكن الادلة التاريخية قد لا تكون متوافرة لدينا عن هذا المهد الموهل في القدم. هنا نتمد على قاعدة من المنهج الفني. نتذوق الشعر الجاهلي بصفة عامة. وتقرر خصائصه الشعورية والتعبيرية حسبما يهدينا التذوق والاستمراض وتتبع الخصائص المشتركة - مع دراسة البيئة والظروف العامة ذات التأثير في تلوين هذا الشعر - ثم نتذوق مجموعة شعر امرئ القيس خاصة ونعرف خصائصها بدقة - وإن لم يؤد بنا هذا ولا ذلك الى شيء من يحزم غالباً - ثم نتذوق النص المراد تحريره. ونتملي خصائصه الشعورية والتعبيرية. ثم نرجع بعد هذا صحة نسبته أو خطئها بعد الاستماعة بالروايات وتمحيصها. وهكذا نصنع في نص النقد، بعد دراسة مجموعة النصوص المنسوبة الى هذا العصر،

الدالة على خصائصه كما تبدو من خلال مجموعة الدراسة التاريخية والفكرية لهذه الفترة . ثم نرجع بعد ذلك صدور هذا النص في ذلك الحين بعد ذلك الناقد ، او عدم صدوره .

وهكذا نجد ان المنهج التاريخي لا بد ان يعتمد على « المنهج الفني » وإن يكن محيطه - فيما عدا ذات العمل الادبي - اوسع وأشمل ، ذلك أنه يدرس الاطار ، والاطار اوسع بطبيعة الحال .

ولكن ينبغي - مع هذا - أن تقتصد من تدخل أحكامنا الفنية في المنهج التاريخي على قدر الامكان ، وان نحفظ لها بمكانها الطبيعي الذي لا تتجاوز . فحكمنا الفني على نص أو على أديب إنما هو حكم واحد من أحكام كثيرة سجلها التاريخ . حكم له ظروفه الحاضرة ، وله مؤثراته وأسبابه الكامنة في ذوقنا وذوق العصر الذي نعيش فيه . فيجب عند النقد التاريخي أن نضع حكمنا هذا بجانب تلك الأحكام ، وألا نمطيه قيمة أكثر مما لأمثاله من أحكام أخرى !

وفي الوقت ذاته علينا أن نبحث علة الأحكام السابقة وظروفها بروح محايدة ، فكثير من هذه الأحكام السابقة شابهت ظروف ، وأثرت فيه ملاسبات ، وعلينا قبل ان نعطيها قيمتها أن نستكشف ظروفها وملاساتها ، بمد مراجعة التاريخ العام للفترة التي صدرت فيها ، ودراسة الظروف الخاصة والملاسات التي أحاطت بقائلها ، ونوع الصلات الفكرية والمزاجية والشخصية التي كانت بين أصحابها وأصحاب النصوص الادبية التي أصدروا أحكامهم عليها . . . الخ .

ومن أخطر مخاطر « المنهج التاريخي » الاستقراء الناقص ، والأحكام الجازمة ، والتعميم العلمي .

فالاستقراء الناقص يؤدي بنا دائماً الى خطأ في الحكم . ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة ، والظواهر الفذة التي لا تمثل سير الحياة الطبيعي . فالعلم الحوادث وأبرز الظواهر ليست أكثر دلالة من الحوادث العامة والظواهر الصغيرة . وما نراه نحن أكثر دلالة قد لا يكون كذلك في ذاته ، بل ربما كان انجذابنا الخاص للاعجاب به أو الزرابة عليه هو علة ما نرى فيه من دلالة بارزة ! والأسلم أن نجتمع أقصى ما نستطيع الحصول عليه من الظواهر والدلائل : حادثة أو نصاً أو مستنداً ... وألا نصدر أحكامنا إلا بعد الانتهاء من جميع هذه الأسانيد ، فذلك أضمن وأكفل بالصواب .

وأضرب بعض الأمثلة المختصرة على خطر الاستقراء الناقص من أعمال أدبائنا المعاصرين:

١ - درس الدكتور طه حسين شعر المجون في العصر العباسي في كتاب «حديث الأربعماء» ثم اتخذ منه دليلاً على روح هذا العصر . وحكم مثل هذا كان يقتضي دراسة سائر فنون القول في هذا العصر ، في سائر فنون التفكير ، في سائر مظاهر الحياة . مع دراسة مستندات تاريخية شاملة عن كل ملابسات تلك الفترة ، قبل إصدار حكم على روح العصر كالحكم الذي أصدره الدكتور .

٢ - استند الأستاذ العقاد من كتب «العقريات» على بضع حوادث بارزة فذة في تاريخ بعض الشخصيات - بعضها غير مقطوع بصحته - لتصوير «شخصية» بطلها ، ولهذا الحوادث دلالاتها من غير شك ، ولكن استعراض سلسلة حياة هذه الشخصية أضمن وأكفل بصحة تصوير الشخصية .

٣ - اعتمدت أنا شخصياً في إصدار حكم على شعور الشاعر العربي بالطبيعة في كتابي «كتب وشخصيات» (مثال رقم ٢ في المنهج الفني) على استقراء المشهور من الشعر العربي ، فهو حكم قابل للتخطئة ، وأنا الآن أحاول أن أعيد الدراسة لاستيعاب المشهور وغير المشهور من هذا الشعر ، لوزن ذلك الحكم الذي أصدرته متمجلاً !

والأحكام الجازمة في المنهج التاريخي خطيرة كذلك مثل الاستقراء الناقص ، ولا سيما ونحن نواجه في الغالب مسائل تاريخية قديمة ليست لدينا جميع مستنداتها ، فالظن والترجيح وترك الباب مفتوحاً لما يجحد كشفه من المستندات ، أسلم من الجزم والقطع ...

« الترجمة من الهندية في عصر النهضة الإسلامية هي التي أوجدت شعر الزهد في الدولة العباسية .. » . « اتساع نفوذ الفرس هو الذي أوجد شعر المجون والخمریات ، كثرة الجواري هي السبب في انتشار الفناء .. » . « عزلة الحجاز عن السياسة هي التي خلقت الغزل هناك .. » الخ . هذه الأحكام عرضة للخطأ لما فيها من الجزم . ولاقتصارها على سبب واحد لوجود ظاهرة أدبية أو اجتماعية . ولما يكون للظاهرة الواحدة سبب واحد . ولا بد من دراسة مجموعة الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والفكرية والاقتصادية والشخصية التي لا بدت هذه الظواهر وسبقاتها .

والتعميم العلمي هو كذلك من أخطار المنهج التاريخي . لقد وجدت نزعات لهذا التعميم على إثر انتصار طرق البحث العلمي في كشف الحقائق الطبيعية ، كما أثر انتصار بعض المذاهب العلمية خاصة في طرق البحث الأدبية ، فحينما نشأ مذهب دارون في النشوء والارتقاء اتجه البحث الأدبي الى استخدام نظرياته ، ومعاملة الادب معاملة الاحياء المتطورة من حال لحال فهو يتطور تطور الأحياء .

وكان خطره في البحوث الأدبية عظيماً . لأن الأدب بطبيعته غير العلم ، وقد لا تتمشى أطواره مع سنة التطور المنتظم ، فالأدب هو قصة الشاعر والاحاسيس ، ورواسب الشعور قد لا تتابع تطور الأحياء . وقد يكون فيه من الانحناءات والانمكاسات أكثر مما فيه من الخط المستقيم . وقانون التطور لا يطبق هنا بحذافيره وإلا تعرضنا للأخطار . على أنه قد اتضح أن المذهب بجملة قائم على معرفة ناقصة بحقيقة الخلية الحية وخصائصها . وهو خطأ قد يحطم المذهب من أساسه !

والادب لا ينفر من التعميم العلمي على طريقة العلوم الطبيعية والبيولوجية فحسب، بل إنه لينفر من هذا التعميم العلمي على طريقة العلوم النظرية أيضاً ، وقد رأينا مدى ما وقع فيه « قدامة بن جعفر » من الخطأ وهو يحاول أن يطبق الأقيسة المنطقية على فن الشعر ، في أضربه وحدوده ومحاسنه وعيوبه ، فالشعر فن ، والمقاييس الفنية السمجة الطليقة أولى به وأجدر .

وأخيراً فإن أخطر مخاطر « المنهج التاريخي » إلغاء قيمة الخصائص والبواض الشخصية . فطول معاناة الملبسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج يجرفهم الى إغفال قيمة العبقرية الشخصية ، وحسبانها من آثار البيئة والظروف .

كلا ! ان العبقرية تأخذ من الوسط بلا شك ولكنها « فلتة » أكثر منها حادثاً طبيعياً ، وجميع الظروف لا تفسر لنا بروز عبقرية واحدة من العبقریات الكثيرة الا اذا حسبنا حساباً لظاهرة الكون والاختزان ، فالبركان مثلاً لا يولد اليوم ولكنه ثمرة كمون وتجمع طويلاين ، ثم يتفجر في ظروف معينة . فاذا شئنا ان نعد العبقرية كذلك ثمرة كمون في كيان البشرية واختزان ، فربما كان ذلك معقولاً ، ولكن تفسيرها علمياً متعذر . والحديث عن العبقرية على هذا النحو نوع من المجاز الذي يقرب الحقيقة ، ولكنه لا يصفها ولا يعقلها .

وكل ما تمدنا به دراسة الوسط في الادب هو معرفة لون العبقرية واتجاهها لا طبيعتها ولا

أسبابها ، ومن الواجب ان ندرس كل عبقرية دراسة مستقلة ، وألا نجعل للظروف المحيطة أكثر من قيمتها . وليس هذا ضرورياً في العبقرية الضخمة فحسب ، فربما كان لازماً في دراسة اية شخصية أدبية .

ومسألة ان الأدب تصوير للبيئة قد تكون صحيحة ، اذا نحن راعينا لون الأدب وشكله أما طبيعته وحقيقته الفنية فهي خاضعة أكثر للعنصر الشخصي والمزاج الفردي . ودراسة هذا المزاج الخاص تجدي علينا في فهم الأدب أكثر مما تجدي دراسة الوسط . إن دراسة الوسط تجدينا في تفهم الاتجاه الأدبي العام ، والمنهج النفسي قد يجدي في تفهم الاتجاه الشخصي الخاص ولكن هذا وذلك لا يبلغ درجة الجزم الحاسم كما سيجيء .

على أن دراسة الوسط مع ذلك واجبة ، لنعرف مدى ما أخذت الطبيعة الفنية منه ومدى ما وهبته ، ثم لندرك مدى استجابة الوسط لكل لون ولكل نتاج . فهذه الاستجابة عنصر اساسي في الحكم . لانحكم مثلاً بأن العصر العباسي كان ماجناً ، ولو كان كل شعرائه مجاناً ، إلا حين ندرس مدى استجابة الوسط لهذا الشعر ، وطريقة حكم الجيل على الشعراء . ولا نقول مثلاً : ان المعري كان يصور عصره وأهله بما يقوله عنهم في شعره ، إلا اذا درسنا مزاج المعري الخاص وطريقة نظراته الى الحياة والوقائع والناس . ولا نقول : ان المتنبي كان يصور حقيقة كافور ومصر والمصريين ، إلا اذا عرفنا الظروف التي أحاطت بالمتنبي حينئذ ودرسنا طريقة تصويره للأشياء والأحداث في هذه الفترة . . وهكذا .

على ان تصوير البيئة قد لا يجيء صراحة في صلب الموضوع الذي يعالجه الشاعر ولكن في دلالة البعيدة . نستطيع ان ندرك مثلاً من دراسة القصص الروسي قبل الثورة ان هناك ضجراً عاماً ، وسخرية بالأوضاع والأشياء ، وتهيؤاً لقلب . ولو لم يذكر شيء صراحة عن الدعوة الى الانقلاب .

ونستطيع من دراسة الادب في مصر في العصر الحديث ان نلمح أنها تجتاز فترة اضطراب وبحث عن اتجاه لم تستقر عليه الافكار ، حيناً نرى فيه عدة اتجاهات الى أقصى اليمين وإلى أقصى اليسار . بعضهم يفتش عن المثل في اطواء تاريخنا القديم في عصر النهضة الاسلامية ، وبعضهم يتمجد بالفرعونية ، وبعضهم يتجه الى اوروبا وأمريكا ، وبعضهم يتجه الى روسيا ؛ كما ان بعضهم ينطوي على نفسه عازفاً عن المجتمع وما فيه . . هي حالة تموج واضطراب . قد

تتمخض عن انقلاب وقد تتمخض عن استقرار . الخ (١) .

على انه ينبغي قبل ان نقرر شيئاً من دلالة الادب على البيئة ان ندرس الافراد وظروفهم وأمزجتهم وعواملهم الشخصية . يجب ان نفرز الفرد من المجموع وأن نعرف ماهو فردي وما هو جماعي ، ليكون حكمنا اقرب الى الصواب .

وأهم شيء هنا هو دراسة مدى التجاوب بين الاديب والوسط . فاستقبال الوسط للأدب هو الذي يحدد مدى تصويره له .

على ان هناك شيئاً آخر يقال . ان الادب ليس تقريراً للظواهر الحاضرة بقدر ماهو تعبير عن الاشواق البعيدة والرغبات المكنونة . سواء للفرد او للجماعة . وكثيراً مايكون الادب نبوءات بعيدة . حقيقة ان الواقع الحاضر هو الذي يستدعي تلك النبوءات ، ولكن الفرد الممتاز كثيراً مايسبق عصره ، ويتنبأ وحده نبوءات لا يدركها الآخرون ، ولا يفتحون لها قلوبهم . فحين يجيء ناقد يدرس مثل هذا الاديب ، ويتخذ من ادبة صورة للبيئة وتعبيراً عن العصر بخطيء الحكم والتفسير .

وعلى الجملة فان الواجب يقتضي في « المنهج التاريخي » ان ندرس الموقف من جميع زواياه ، وألا نخطيء فنجعل الفردي عاماً ، كما لا نخطيء فنطبق العام على الافراد ، فللفرد أصالته وللمجموعة اصالتها . وعلينا ان نفرز سائتين الأصالتين من ناحية ، وان نبحث عن المشترك بينهما من ناحية اخرى ، وان ندرك أن الادب خصوصية فردية تتأثر بالتيار العام ، ولكنها لا تندغم في التيار العام ، الا اذا كانت خصوصية ضئيلة صغيرة .

وبهذا نجعل للمنهج التاريخي دائرته المأمونة ، ولا نتجاوز به حدوده ، ولا نطغي به على صميم « العمل الادبي » ، ولا على شخصية الاديب .

* * *

والآن وقد انتهينا من تصوير خصائص « المنهج التاريخي » وحدوده ، وموضع زلاته ، نرى ان نستعرض خطواته في النقد العربي .

لقد شهدنا مولد « المنهج الفني » في هذا النقد ، وتبعنا خطاه شيئاً ما ، وضربنا عليه

(١) كتب هذا الكلام في سنة ١٩٤٧ .

الامثلة . ومولد « المنهج التاريخي » في النقد العربي قد عاصر مولد « المنهج الفني » تقريباً ، وتلبس كلاهما بالآخر في اغلب الاحوال .

ففي مرحلة التذوق في العصر الجاهلي وصدر الاسلام ، حينما كان المعول عليه في النقد هو الذوق الفردي والجماعي ، كان بعضهم يلاحظ التشابه بين شاعر وشاعر في المستوى الشعري ، او في الاتجاه العام ، او في بعض المعاني الخاصة . من ذلك نظرم الى الاربعة الكبار: النابغة والاعشى وزهير وامرئ القيس على انهم طبقة . ثم نظرم كذلك في الاسلام الى جرير والفرزدق والاختل . فهذا لون ساذج من « المنهج التاريخي » القائم على « المنهج الفني » .

وفي مرحلة التدوين التي بدأها الجاحظ بكتابه « البيان والتبيين » سار التذوق الى جوار التاريخ . فتدوين النصوص في ذاته ، ونسبتها الى اصحابها ، وذكر ملابساتها ، وتجميع ما قيل في مسألة خاصة كالعصا والبخل والبيان وغيرها من الموضوعات التي جمع الجاحظ ما قيل فيها . كل ذلك من اوليات المنهج التاريخي . وحديثه عن اللفظ والمعنى ، وعن بلاغة بعض الأقوال وجودتها . الخ ذلك من اوليات المنهج الفني . وكلاهما مجتمعان في كتاب .

و « ابن سلام » في « طبقات الشعراء » كان يمزج بين المنهجين في طفولتها . كذلك صنع فيما بعد كل من ابن قتيبة والآمدي وأبي الحسن الجرجاني وأبي هلال وابن رشيق وغيرهم ، وهم يثبتون النصوص لاصحابها ، ثم يبحثون عن السرقات بين السابق واللاحق ، ومن منهم احسن واجاد في الاخذ ، ومن منهم قصر وأفسد المعنى ، ويتحدثون عن أثر البداوة والحضارة في الادب الخ . وهذا من اوليات « المنهج التاريخي » .

واذا كان المنهج الفني هو الذي كان غالباً على هؤلاء المؤلفين ، فان هناك آخرين غلب عليهم المنهج التاريخي ، وان لم تحل مؤلفاتهم من آثار المنهج الفني . فطريقة التأليف العربية في الادب لم تكن تتبع مناهج معينة . ومنذ أن بدأ الجاحظ بكتاب البيان والتبيين نسج مؤلفوا الادب على منواله ، كما فعل تلميذه المبرد في كتابه « الكامل » وابن قتيبة في كتابه عيون الاخبار ، والحصري في « زهر الآداب » .

وحق الذين أرادوا التخصص في النقد كابن قتيبة والآمدي والجرجاني وأبي هلال وابن رشيق ، أو التخصص في الرواية كأبي علي القالي في الامالي ، وابن عبد ربه في العقد الفريد ، وأبي الفرج الاصفهاني في الاغاني ، والشعالي في اليتيمة . . لم ينجوا من الاستطراد والمزج

بين هذا وذاك . ولكن المنهج التاريخي كان في المجموعة الاخيرة أوضح ، ولا سيما في كتاب « الاغانى » الذي يثبت النصوص ويرويها سلسلة عن الرواة ، ويصحح بعض الروايات ، ويضعف البعض ، ويذكر مناسبات النصوص وما يدور حولها من حوادث وروايات، ويعرف بالشاعر وطبقته ومزاجه . وكذلك صنع صاحب « الامالى » في بعض النصوص دون البعض . أما صاحب « اليتيمة » فهو يذكر النصوص لأصحابها ، ويعرف بهم . ويذكر منزلتهم في الادب ، وقد يتطرق الى تحليل جودة شعر على شعر بالبيئة والوسط كما صنع في تفضيل شعراء الشام على شعراء العراق ، وأخذ شاعر عن شاعر . الخ . وكل هذا من صميم « المنهج التاريخي » (١) وفي الامثلة الآتية تبين طريقة كل من هؤلاء .

من كتاب البيان والتبيين للجاحظ (عاش بين سنتي ١٥٩ - ٢٥٥) هـ مما يكتب في باب العصا :

يا ابن العذير لقد جعلت تغيّر	قالت أمامة يوم برقة واسط
ذهبت شبيبته وغصنك أخضر	أصبحت بعد زمانك الماضي الذي
لا تبتغي خبراً ولا تستخبر	شيخاً دعامتك العصا ومشياً

ويضم البيت الاخير الى قوله :

وان لا يرى شيئاً عجيباً فيمجباً	وهلك الفتى أن لا يراح الى الندى
اذا ما رأيته أصلح الرأس أشياء	ومن يبتغي منى الظلامه يلقي

وقال بعض الحكماء : أعجب من العجب ترك التعجب من العجب .

وقيل لشيخهم : اي شيء تشتهي ؟ قال : اسمع بالاعاجيب وأنشد:

قريب المرات من المرتع	عريض البطان جديب الحوان
ونصف لمأكله اجمع	فنصف النهار لكرمائيه

ومما يضم الى العصا قوله:

لقد كنت وراداً لمشربه العذب	لعمري لئن جليت عن منهل الصبا
اميل كفصن البانة الناعم الرطب	ليالي أغدو بين بردين لاهياً

(١) قلت لاني لم أحمل الأدب العربي على اصطلاحات اجنبية . ولهذا أنا أعد كتاب الرواية من أصعب المنهج التاريخي بالقياس الى النقد العربي .

سلام على سيد القلاص مع الركب
سلام امرىء لم تبق منه بقية
وقال الحاجب بن ذبيان ل أخيه زرارة :
عجلت مجيء الموت حين هجرتني
وقال الآخر:

الم تعلمي يا عمرك الله اني
واني لا اخزي. اذا قيل مقتر
وان لا يكن عظمي طويلا فاني
اذا كنت في القوم الطوال فضلتهم
ولا خير في حسن الجسوم وطولها
وكائن رأينا من فروع طويلة
ولم ار كالمعروف اما مذاقه
وقال زياد بن زيد :

اطال فأملني ام تنساهي فأقصرا
كفى الفعل عما غيب المرء مخبراً
وقال ابن الرقاع :

وقصيدة قد بت اجمع بينها
نظر المثقف في كعوب قناته
وعلمت حتى است أسأل عالمها
حتى اقوم ميلها ومنادها
حتى يقيم ثقافه منادها
عن حرف واحدة لكي ازدادها

وهكذا يمضي في سرد ما قيل عن العصا من قريب او بعيد ، دون نقد او تعليق الى
نهاية الباب .

* * *

من كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه (عاش بين سنتي ٢٤٦ - ٣٢٧) في
باب التعازي :

« قال عبد الرحمن بن ابي بكر لسليمان بن عبد الملك يعزيه في ابنه أيوب - وكان ولي

عنده وأكبر ولده - : يا أمير المؤمنين ، إنه من طال عمره فقد أحبته ، ومن قصر عمره كانت مصيبته في نفسه ، ولو لم يكن في ميزانك لكنت على ميزانه . « وكتب الحسن بن أبي الحسن إلى عمر بن عبد العزيز يعزيه في ابنه عبد الملك .

وعوضت أجراً من فقيد ، فلا يكن
فقيدك لا يأتي وأجرك يذهب
« العتيبي قال : قال عبد الله بن الأهم : مات لي ابن وأنا بمكة ، فجزعت عليه جزءاً شديداً ، فدخل عليّ ابن جريج يعزيني فقال لي : يا أبا محمد . اسل صبراً واحتساباً ، قبل أن تسلو غفلة ونسياناً كما تسلو البهائم ، وهذا الكلام لعلي بن أبي طالب كرم الله وجهه يعزي به الأشعث بن قيس في ابن له . ومنه أخذه ابن جريج ، وقد ذكره حبيب في شعره فقال :

وقال علي في التعازي لأشعث وخاف عليه بعض تلك المآثم
أتصبر للبلوى عزاء وحسبة فتؤجر أم تسلو سلو البهائم ؟
« أتى علي بن أبي طالب كرم الله وجهه لأشعث يعزيه عن ابنه فقال : إن تحزن فقد استحققت ذلك منك الرحم ، وإن تصبر فإن في الله خلفاً من كل هالك ، مع أنك إن صبرت جرى عليك القدر وأنت مأجور ، وإن جزعت جرى عليك القدر وأنت آثم ... الخ .»
وجاء في باب « قولهم في الملك وجلسائه ووزرائه » :

قالت الحكماء : لا ينفع الملك إلا بوزرائه وأعوانه ، ولا ينفع الوزراء والأعوان إلا بالمودة والنصيحة ، ولا تنفع المودة والنصيحة إلا مع الرأي والعفاف . ثم على الملوك بعد ، ألا يتركوا محسناً ولا مسيئاً ما دون جزاء ، فإنهم إذا تركوا ذلك تهاون المحسن واجترأ المسيء ، وفسد الأمر وبطل العمل .

وقال الأحنف بن قيس : من فسدت بطاقته كان كمن غص بالماء فلا مساغ له ، ومن خانته ثقاته فقد آتى من مأمنه . وقال العباس بن الأحنف :

قلي إلى ما ضربي داعي بكثر أحزائي وأوجاعي
كيف احتراسي من عدوي إذا كان عدوي بين أضلاعي
وقال آخر :

كنت من كربتي أفر اليهم فهم كربتي فأين الفرار ؟

وأول من سبق الى هذا المعنى عدي بن زيد في قوله للنعمان بن المنذر :
لو بغير الماء حلقى شرق كنت كالغصان بالماء اعتصاري
وقال آخر :

الى الماء يسعى من ينص بريقه فقل أين يسعى من ينص بقاء ؟
وقال عمرو بن العاص :

لا سلطان الا بالرجال ، ولا رجال الا بالمال ، ولا مال الا بهارة ، ولا عماراة الا بعدل .
« وقالوا : انما السلطان بأصحابه كالبحر بأمواله » .

* * *

٣ - من الاغاني لأبي الفرج الأصفهاني (عاش بين ٢٨٤ - ٣٥٦) في حديثه عن عمر بن أبي ربيعة .

أيها المنكح الثريا سهيلا عمرك الله كيف يلتقيان
هي شامية اذا ما استقلت وسهيل اذا استقل يماني
الغناء للفريض خفيف ثقيل بالبنصر . وفيه لعبد الله بن العباس ثاني ثقيل بالبنصر ،
وأول هذه القصيدة .

أيها الطارق الذي قد عناني بغد ما نام سامر الركبان
زار من نازح بغير دليل يتخطى الى حتى أتاني
وذكر الرياشي عن ابن زكريا الغلابي عن محمد بن عبد عبد الرحمن التميمي عن أبيه عن هشام بن سليمان بن عكرمة بن خالد المخزومي قال :
كان عمر بن أبي ربيعة قد ألح على اثريا بالهوى ، فشق ذلك على أهلها ، ثم ان مسعدة بن عمرو أخرج عمر الى اليمن في امر عرض له ، وتزوجت الثريا وهو غائب فبلغه تزويجها وخروجها الى مصر فقال :

أيها المنكح اثريا سهيلا عمرك الله كيف يلتقيان ؟
وذكر الأبيات وقال في خبره : ثم حملة الشوق على أن سار الى المدينة فكتب اليها :
كتبت إليك من بلدي كتاب موله كد

كئيب واكف العين بن بالحسرات منفرد
بؤرقه لبيب الشوق بين السحر والكيد
فيمسك قلبه بيد ويمسح عينه بيد
وكتبه في قوهية وشنفه وحسنه وبعث به اليها . فلما قرأته بكت بكاء شديداً
ثم تمثلت :

بنفسي من لا يستقل بنفسه ومن هو ان لم يحفظ الله ضائع
وكتبت اليه تقول :

أتاني كتاب لم ير الناس مثله	أمد بكافور ومسك وعنبر
وقرطاسه قوهية ورباطه	بعقد من الياقوت صاف وجوهر
وفي صدره مني اليك تحية	لقد طال تهبامي بكم وتذكري
وعنوانه من مستهام فؤاده	الى هائم صب من الحزن مسمر

« وقال مؤلف هذا الكتاب : وهذا الخبر عندي مصنوع ، وشعره مضاف يدل على
ذلك ، ولكني ذكرته كما وقع إلي ، »

وفي حديثه عن الخطيئة يقول :

أخبرني أبو خليفة عن محمد بن سلام ، قال أخبرني أبو عبيدة عن يونس قال :
قدم حماد الراوية البصرة على بلال بن أبي بردة وهو عليها فقال له : ما أطرفني شيئاً
يا حماد ؟ قال : بلى ثم عاد اليه فأنشده للخطيئة في أبي موسى الأشعري يمدحه :

جمعت من عامر فيه ومن جشم	ومن تميم ومن جاء ومن حام
مستحقيات رواياها جحافلها	يسمو بها أشعري طرفه سامي

« فقال له بلال : ويحك ! أمدح الخطيئة أبا موسى الأشعري ، وأنا أروي شعر الخطيئة
كله فلا أعرفها ! ولكن أشعها تذهب في الناس ! » .

وفي حديثه عن العرجي يقول :

أخبرني الحرمي عن أبي الملاء قال : حدثنا الزبير بن العوام بكار قال : حدثني عمي : أنه
إنما لقب العرجي لأنه كان يسكن عرج الطائف ، وقيل بل سمي بذلك لما كان له ومال عليه

بالعرج . وكان من شعراء قريش ومن شهر بالفرز منها ، ونحنا نحو عمر بن أبي ربيعة في ذلك وتشبه به فأجاد . وكان مشغوقاً باللهو والصيد ، حريصاً عليها ، قليل المحاشاة لأحد فيها ، ولم يكن له نباهة في أهله ، وكان أشقر أزرق جميل الوجه . وجيداء التي شرب بها هي أم محمد بن هشام بن اسماعيل المخزومي ، وكان ينسب بها ليفضح ابنها لا لحنة كانت بينها ، فكان ذلك سبب حبس محمد إياه وضربه له حتى مات في السجن .

وأخبرني محمد بن مزبد عن حماد عن أبيه عن مصعب قال :

« كانت حبشية من مولدات مكة ظريفة صارت الى المدينة ، فلما أتاها موت عمر بن أبي ربيعة اشتد جزعها ، وجعلت تبكي وتقول : من لمكة وشعابها وأباطحها ونزهها ، ووصف لسانها وحسنهن وجمالهن . ووصف ما فيها ؟ ! فقيل لها : خفزي عليك ، فقد نشأ فتي من ولد عثمان رضي الله عنه ، يأخذ مأخذه ويسلك مسلكه ، فقالت أنشدوني من شعره ، فأنشدوها ، فمسحت عينها وضحكت وقال : الحمد لله ! لم يضيع حرمه ! »
وهنا نرى نهجاً جديداً فيه نقد وتمقيب وموازنة وترجيح .

* * *

من كتاب الأملالي لأبي علي القالي (عاش بين ٢٨٨ — ٣٥٦) .

وحدثنا أبو بكر قال حدثنا أبو حاتم وعبد الرحمن عن الأصمعي قال : قد متمم بن نويرة العراق ، فأقبل لا يرى قبراً الا بكى عليه فقبل له : يموت أخوك بالملأ وتبكي أنت على قبر بالعراق ؟ ! فقال :

لقد لآمني عند القبور على البكا رفيقي لتذراف الدموع السوافك
أمن أجل قبر بالملأ أنت نائح على كل قبر او على كل هالك ؟
ويروي هذا البيت :

فقال أتبكي كل قبر رأيت لقبر ثوى بين اللوى والدكادك
فقلت له إن الشجعي بيعت الشجعي فدعني فهذا كله قبر مالك
ألم تره فينا يقسم ماله وتأوي اليه زميلات الضرائب

وقرأت على أبي بكر رحمه الله لبعض طيء يرثي الربيع وعمارة ابني زياد العبسين وكانت بينهم مودة :

فان تكن الحوادث جربتي فلم أر هالكاً كابي زياد
ها ربحان خطيان كانا من السمر المثقفة الصعاد
تهال الارض ان يظاً عليها بمثلها تسالم او تعادي

ومما قرأت عليه لفاطمة بنت الأحجم بن دندنة الخزاعية :

قد كنت لي جبلاً ألود بظله فتركتني أضحي بأجرد ضاحي
قد كنت ذات حمية مانعت لي أمشي البرازو كنت أنت جناحي
فاليوم أخضع للذليل وأتقي منه وأدفع ظالمي بالراح
واذا دعت قمرية شجناً لها يوماً على فنن دعوت صباح
وأغض من بعري وأعلم أنه قد بان حد فوارسي ورماحي

« فقال لي أبو بكر رحمه الله : هذه الابيات تمثلت بها عائشة رضي الله عنها بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم » .

* * *

من كتاب اليتيمة للثمالي (عاش بين ٣٢٠ — ٤٢٩) .

في حديثه عن « فضل شعراء الشام على شعراء سائر البلدان وذكر سبب ذلك » :

« لم يزل شعراء عرب الشام وما يقاربها اشعر من شعراء عرب العراق وما يجاورها في الجاهلية والاسلام ، والكلام يطول في ذكر المتقدمين منهم ، وأما الحديثين فخذ اليك منهم : العتابي ومنصور النمرى ، والأشجع السلمي ، ومحمد بن زرعة الدمشقي ، وربيعة الرقي ، على أن في الطائيين الذين انتهت اليها الرياسة في هذه الصناعة كفاية وهما هما . ومن مولدي أهل الشام المعوج الرقي والمرعي والعباسي والمصيبي وأبو الفتح كشاجم والصنوبري وأبو المعتصم الأنطاكي . وهؤلاء رياض الشعر وحداثق الظرف ، فأما المصريون ففيما أسوقه من غرر أشعارهم أعدل الشهادات على تقدم أقدامهم . والسبب في تبرز القوم قديماً وحديثاً على من سواهم في الشعر قربهم من خطط العرب . ولا سيما أهل الحجاز . وبمقدم عن بلاد العجم ، وسلامة ألسنتهم من الفساد العارض لألسنة أهل العراق ، بمجاورة الفرس والنبط ومداخلتهم أيامهم . ولما جمع شعراء مصر من أهل الشام بين فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة ، ورزقوا ملوكاً وأمراء آل حمدان وبني ورقاء ، وهم بقية العرب ، والمشغوفون بالادب

المشهورون بالمجد والكرم ، والجمع بين آداب السيف والقلم ، وما منهم الا أديب جواد يحب الشعر ويتقده ويذيب على الجيد منه فيجزل ويفضل . انبعث قرائحهم في الاجادة فسادوا محاسن الكلام بألن زمام وأحسنوا وأبدعوا ماشاءوا .

وفي حديثه عن المتنبي : أغوذج لسرقات الشعراء منه يقول :
قال المتنبي :

وأعطاني من السقم الحقا	وقد أخذ التمام البدر فيهم
أخذه أبو الفرج البغاء فلفظه وقال :	أوليس من إحدى المعائب أنني
فارقته وحيث بعد فراقه	يا من يحاكي البدر عند تمامه
أرحم فتى يحكيه عند محاقه	وقال أبو الطيب :
تدمي وألف في ذا القلب أحزانا	قد علم البين منا البين أجفانا
	وأخذه المهلي الوزير وقال :
فما تلتقي إلا على عبدة تجري	تصارمت الأجفان منذ صرمتي
	وقال أبو الطيب وهو من قلائده :
سريت فكنت السر والليل كاتم	وكنت إذا يمت أرضاً بعيدة
	أخذه صاحب وقال :
كأنني سر والظلام ضمير	تجشمتها والليل وحف جناحه
	وقال أبو الطيب وهذا أيضاً من قلائده :
ولكن كي يصن به الجمالا	لبسن الوشي لا متجملات
	غار عليه صاحب لفظاً ومعنى فقال :
ولكن لصون الحسن بين برود	لبسن برود الوشي لا لتجمل
	ولمّا فعل بيته ما فعل أبو الطيب بيت العباس بن الأحنف :
أعمى تحير ما لديه قائد	والنجم في كبد السماء كأنه
	فقال :

ما بال هذي النجوم حائرة كأنها العمي ما لها قائد
وهذه مصالطة لا سرقة فيها ، وهي مذمومة جداً عند النقدة .
وقال أبو الطيب وهو من فرائده :

سقاك وحيانا بك الله إنما على العيس نور والخدور كائنه
أخذه السري بن أحمد بن جني : أنشدني لنفسه من قصيدة يمدح بها أبا الفوارس سلامة
ابن فهد وهي قوله :

حيا به الله عاشقيه فقد أصبح ريحانة لمن عشقا
ولم أجد أنا هذه القصيدة في ديوان شعره : والبيت نهاية في المذوبة وخفة الروح ،
والسري كثير الأخذ من أبي الطيب في مثل قوله :

وخرق طال فيه السير حتى حسبناه يسير مع الركاب
وهو مأخوذ من قول أبي الطيب :

يخدن بنا في جوزه وكأنا على كرة أو أرضه معنا سفر
وقال السري :

وأحلبها من قلب عاشقها الهوى بيتاً بلا عمد ولا أطناب
وهو من قول أبي الطيب :

هام الفؤاد بأعراية سكنت بيتاً من القلب لم تضرب به طنبا

* * *

من زهر الآداب للحصري (توفي سنة ٤٥٣) .

في حديثه عن الليل :

قال العتي : تشاجر الوليد بن عبد الملك ومسلة أخوه في شعر امرئ القيس والنابغة
في طول الليل : أيها أشعر . فقال الوليد : النابغة أشعر ، وقال مسلة : بل امرئ القيس ،
فرضياً بالشعبي فأحضراه فأنشده الوليد :

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب
تطاول حتى قلت ليس بمنقض وليس الذي يرعى النجوم بأيب

وصدر أراح الليل عازب همه
وأنشده مسامة قول امرئ القيس .
تضاعف فيه الحزن من كل جانب

وليل كموج البحر أرخى سدوله
فقلت له لما تمطى بردفه (١)
عـليّ بأنواع الهموم ليبتلي
وأردف أعجازاً وثناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل
بصبح وما الأصباح منك بأمثل
فيالك من ليل كأن نجومه
بكل مفار القتل شدت يذبل

فطرب الوليد طرباً . فقال الشعبي: بانت القضية . معنى قول النابغة : وصدر أراح الليل عازب همه ، وأنه جعل صدره مراحاً للهموم ، وجعل الهموم كالنعم السارحة الغادية ؛ تشرح نهاراً ثم تأتي إلى مسكنها ليلاً ، وهو أول من اشتار هذا المعنى ، ووصف أن الهموم مترادفة بالليل لتقيد الألفاظ عما هي مطلقة فيه بالنهار ، واشتغالها بتصرف اللحظ عن استعمال الفكر وامرؤ القيس كره أن يقول : إن الهم يخف عليه في وقت من الأوقات ، فقال : وما الأصباح منك بأمثل .

وقال الطرماح بن حكيم الطائي :

ألا أيها الليل الطويل الا اصبح
ولكن للعينين في الصبح راحة
بيوم وما الاصبح منك بأروح
أطرحتها طرفيها كل مطرح
فنقل لفظ امرئ القيس ومعناه وزاد فيه زيادة اغتفر له معها فحش السرقة ، وإنما تنبه عليه من قول النابغة ، إلا أن النابغة لوح وهذا صرح .

وقال ابن بسام :

لا أظلم الليل ولا أدعي
ليلى كما شئت فإن لم تزر
أن نجوم الليل ليست ثغور
طال وإن زارت فليلى قصير

وإنما أغار ابن بسام على قول علي بن الخليل فلم يغير إلا القافية :

لا أظلم الليل ولا أدعي
ليلى إذا شئت قصير إذا
أن نجوم الليل ليست تزول
جادت وإن ضنت فليلى يطول

(١) الرواية المشهورة : فقلت له لما تمطى بصلبه .

وهذه السرقة كما قال البديع في التنبيه على أبي بكر الخوارزمي في بيت أخذ رويه
وبعض لفظه :

وإن كانت قضية القطع ، تجب في الربع ، فما أشد شفقتي على جوارحه ، ولمعري إن
هذه ليست سرقة ، وإنما هي مكابرة محضة ، واحسب ان قائله لو سمع هذا لقال : هذه بضاعتنا
ردت الينا. فحسبت أن ربيعة بن مكدم وعيينة بن الحرث بن شهاب كانا لا يستحلان من
البيت ما استحله ، فانهما كانا يأخذان جله ، وهذا الفاضل قد أخذه كله .

وقد اخذه علي بن خليل من قول الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان .

لا أسأل الله تغييراً لما صنعت نامت وان أسهرت عيني عيناها

فالليل أطول شيء حين أفقدها والليل أقصر شيء حين ألقاها

وابن بسام في هذا كما قال الشاعر :

وفى يقول الشعر الا أنه في كل حال يسرق المسروقا

* * *

وهكذا نرى الجاحظ يبدأ بمجرد الجمع والاستطراد حول المعنى الواحد ولا يعني بنسبة
جميع النصوص لأصحابها ، فيتابعه بنفس الطريقة ابن عبد ربه في العقد الفريد مع شيء من
التبويب والتظيم ، وفي أحيان قليلة يذكر أخذ قول من قول . ولا يبعد صاحب الامالي
عن هذا المنهج كثيراً مع عناية ظاهرة بشرح الغريب ، بينما تجد صاحب الاغانى ينتقل نقلة بعيدة
فيدخل في صميم المنهج التاريخي . يذكر النص ، وينسبه لصاحبه بسلسلة من الرواية ويذكر
اخباره ويقبل الرواية أو يرفضها ويعمل الرفض ، ويستشهد ببعض الحوادث والرواة على كذب
رواية أو صدقها ، ويذكر طبقة الشاعر في بعض الاحيان وطريقته ومن يشترك معه فيها ...
الخ . وهذا من صميم المنهج وأصوله الصحيحة . وشيء من هذا يصنعه صاحب اليتيمة بعده .
وأقل منه ما يصنعه صاحب زهر الآداب ، اذ كثيراً ما يكتفي بخطوة الجاحظ وابن عبد ربه
ويقف عندها في جميع ما قيل عن المعنى الواحد .

وبذلك يعد صاحب الاغانى خير من كتب في هذا الباب .

* * *

ونترك الزمن ينقضي من القرن الخامس الى العصر الحديث ، فلا نجد بين العصرين جديداً

ذا شأن في المنهج التاريخي على وجه العموم . فإذا جئنا للعصر الحديث وجدنا المنهج التاريخي قد نما غواً عظيماً . فهذه دراسات جورجى زيدان واحمد السكندري والشيخ المهدي تبدأ الطريق . ومع انها كانت الى الجميع اميل منها الى التحليل ، فانها تعد خطوة كبيرة وراء ما وقفت عنده هذه الدراسات من قبل ، فقد اخذت تدرس عصور الادب ، والظروف السياسية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية وتتحدث عن آفائها في الادب ، في موضوعاته واسلوبه وتعبيره ، وتدرس شيئاً عن الشخصيات الادبية في كل عصر ، نعم انها حددت العصور بالأحداث السياسية وهذا مجاف لطبيعة التاريخ الأدبي ، ولكنها على كل حال كانت بداية طيبة في عصر النهضة .

أما أول مؤلف سلك هذا المنهج سلوكاً حقيقياً فهو الدكتور طه حسين في كتابه الاول « ذكرى أبي الملاء » وفي كتابه الأخرى بعد ذلك ، ثم الدكتور أحمد أمين في كتابه « فجر الاسلام » وضحى الاسلام ، وظهر الاسلام ، ثم في كتابه مع الدكتور زكي نجيب محمود « قصة الادب في العالم » والاستاذ طه احمد ابراهيم في كتابه « تاريخ النقد عند العرب » والدكتور محمد خلف الله في بحثين صغيرين له عن « التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الادب » و « نظرية عبد القاهر في اسرار البلاغة » والدكتور عبد الوهاب عزام في « المتنبي » وكتاب الأستاذ العقاد « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » يضم مزيجاً من المناهج الثلاثة ، ولكن للدراسة التاريخية اثرها البارز في تحليل البيئة وعواملها ، وكذلك كتابه « ابن الرومي . حياته من شعره » وان يكن هذا الكتاب ادخل في « المنهج النفسي » كما سيجيء ، ثم في كتابه « شاعر الغزل » وكتاباه عن « جميل بثينة » .

ومن نهجوا هذا المنهج كذلك الدكتور زكي مبارك في كتاب « النثر الفني في القرن الرابع » والأستاذ احمد حسن الزيات في كتابه « أصول الادب » والاستاذ احمد الشايب في كتابه « النقائض في الشعر العربي » وكتاباه عن « الشعر السياسي » والبتخرجون في كلية الآداب في رسائلهم الجامعية امثال الدكتور سهر القلماوي في « الف ليلة وليلة » والدكتور شوقي ضيف في « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » والاستاذ نجيب الهمبتي في « ابو تمام » والاستاذ محمد كامل حسين في « الادب المصري الاسلامي » . . . الخ .

على أية حال لقد نما المنهج التاريخي غواً ذا قيمة على ايدي المعاصرين ، وفيما يلي سنستعرض باختصار نماذج تصور هذا النمو ، وتوضح طرفاً من ذلك المنهج .

ونبدأ بكتاب الدكتور طه حسين الاول عن ابي العلاء ، وهذه الفقرات من مقدمته .
فغنيانا عن تلخيص طريقته . فهو يقول :

ليس الغرض من هذا الكتاب ان نصف حياة ابي العلاء وحده ، وانما نريد ان ندرس.
حياة النفس الاسلامية في عصره ، فلم يكن لحكيم المعرة ان يفرد باظهار آثاره المادية او
المعنوية ، وانما الرجل وماله من آثار وأطوار نتيجة لازمة ، وثمره ناضجة ، لطائفة من
العلل التي اشتركت في تأليف مزاجه ، وتصوير نفسه ، من غير ان يكون له عليها سيطرة
او سلطان .

من هذه العلل المادي والمعنوي ، ومنها ما ليس للانسان به صلة ، وما بينه وبين الانسان
اتصال ، فاعتدال الجو وصفائه ، ورقة الماء وعذوبته ، وخصب الارض وجمال الربى ،
ونقاء الشمس وبهاؤها . . كل هذه علل مادية تشترك مع غيرها في تكوين الرجل وتنشئه
نفسه ، بل وفي إلهامه ما يمن له من الخواطر والآراء . وكذلك ظلم الحكومة وجورها ،
وجهل الامة وجمودها ، وجذب الآداب الموروثة وخشونتها . كل هذه او نقائضها تعمل
في تكوين الانسان عمل تلك العلل السابقة ؛ والخطأ كل الخطأ ان ننظر الى الانسان نظرتنا
الى الشيء المستقل عما قبله وما بعده . ذلك الذي لا يتصل بشيء مما حوله ، ولا يتأثر بشيء مما
سبقه او أحاط به . ذلك خطأ لأن الكائن المستقل هذا الاستقلال لا عهد له بهذا العالم ، انما
يأتلف هذا العالم من اشياء يتصل بعضها ببعض ، ويؤثر بعضها في بعض ، ومن هنا لم يكن
بين أحكام العقل اصدق من القضية القائلة بأن المصادفة محال ، وأن ليس في هذا العالم شيء
الا وهو نتيجة من جهة وعلة من جهة اخرى . نتيجة لعلة سبقتها ، ومقدمة لأثر يتلوه ، ولولا
ذلك لما اتصلت اجزاء العالم ، ولما كان بين قديمها وحديثها سبب ، ولما شملتها احكام عامة ،
ولما كان بينها من التشابه والتقارب قليل ولا كثير .

اذا صح غذا كله ، فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره ، قد عمل في إنضاجها الزمان
والمكان والحال والسياسية الاجتماعية بل والحال الاقتصادية ، ولسنا نحتاج الى ان نذكر
الدين فانه اظهر اثرأ من ان نشير اليه . ولو ان الدليل المنطقي لم ينته بنا الى هذه النتيجة
لكانت حال ابي العلاء نفسه متتية بنا اليها ، فان الرجل لم يترك طائفة من الطوائف في
عصره الا اعطاها وأخذ منها ، كما سنرى في هذا الكتاب . فقد حاج اليهود والنصارى ،
ونظر البوذيين والمجوس ، واعترض على المسلمين ، وجادل الفلاسفة والمتكلمين ، وذم الصوفية ،

ونعمي على الباطنية ، وقدح في الامراء والملوك ، وشنع على الفقهاء واصحاب النسك ، ولم يعف التجار والصناع من الغدل واللوم ، ولم يخل الأعراب وأهل البادية من التفتيد والتثريب وهو في كل ذلك يرضي قليلاً ويسخط كثيراً ، ويظهر من الملل والضيق ومن السأم وخرج الصدر ما يمثل الحياة في أيامه بشعة شديدة الظلام (١) .

فالمؤرخ الذي لا يؤمن بالمذاهب الحديثة ، ولا يصطنع في البحث طرائقه الطريفة ، ولا يرضى ان يعترف بما بين اجزاء العالم من الاتصال المختوم ، ولا ان يسلم بأن الشيء الواحد على صغره وضآلته انما هو الصورة لما أوجده من الملل ولا يطمئن الى ان الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان — المؤرخ القديم الذي يرفض هذا كله ، ولا يميل اليه ، ملزم مع ذلك ان يبحث عن حياة أبي العلاء، فان لم يفعل ذلك استحال عليه ان يفهم الرجل ، وأن يهتدي من امره الى شيء .

« . . . يدل ما قدمناه على أننا نرى الجبر في التاريخ . أي ان الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة ، وتنزل منازلها المتباينة ، بتأثير الملل والأسباب التي لا يملكها الانسان ، ولا يستطيع لها دفعا ولا اكتسابا . ذلك رأى زاه ، ومستنبته في موضعه من الكتاب .

وإنما نقول هنا إن هذا الرأي سيلازمنا أن نسلك في البحث عن حياة أبي العلاء طريقاً خاصة . ربما لم يألفها المؤرخون ، ذلك أنا لا نعتقد انفراد الاشخاص بالحوادث ، وإنما نعتقد ان الحوادث أثر لطائف من المؤثرات ، وعلى هذا لا نستطيع لأنفسنا ان نضيف أثراً من الآثار لشخص من الاشخاص ، مهما ارتفعت منزلته وعلت مكانته ، ومهما عظم أثره وجل خطره . وإنما كل أثر مادي أو معنوي ظاهرة اجتماعية أو كونية ، ينبغي ان ترد الى اصولها ، وتعاد الى مصادرها ، وان تستقي من ينابيعها ، وتستخرج من مناجها ، وهي جماعة الملل التي أشرنا اليها آنفاً . فليس المأمون وحده هو الذي ابتدع فتنة القول بخلق القرآن وإنما تلك فتنة أحدثها عصره ، واندفع المأمون بحكم المؤثرات المختلفة الى ان يكون مظهرها ، كما اندفع خلفاؤه من بعده الى ذلك بحكم هذه المؤثرات .

إنما الحادثة التاريخية ، والقصيدة الشعرية ، والخطبة يجيدها الخطيب ، والرسالة ينمقها

(١) ولكن كم ياترى في هذه الصورة من الواقع وكل فيها من مزاج المعري الخاص ؟ وكل ممن عاشوا — مع المعري — في هذه الفترة يشاركه تصويره هذا الحياة ؟ « المؤلف » .

الكاتب الاديب ، كل ذلك نسيج من العنل الاجتماعيه والكوفية يخضع للبحث والتحليل
خضوع المادة لعمل الكيمياء (١).

واذا قد بينا ان الرجل خاضع في ادبه وعلمه لزمانه ومكانه ، فليس لنا بد من ان نقدم
بين يدي هذا الكتاب ، فصلا في عصر ابي الملاء وآخر في بلده . ولما كانت الاسرة أشد
ما يحيط بالرجل أثراً فيه ، خصصنا فصلاً آخر لأسرة أبي الملاء . فاذا فرغنا من هذا كله
عمدنا الى الحياة التاريخية للرجل ، ففصلناها تفصيلاً ثم انتقلنا منها الى منزلة الادبية فيينا
قسمته من الشعر والنثر ، وخصائصه فيها ، ثم الى منزلته العلمية فشرحناها شرحاً مستوفى ،
ومن بعد هذا تناولنا فلسفته فاجتهدنا في ان نكشف عنها ونجليها ، ونبين تأثيرها بما قبلها
وتأثيرها فيما بعدها . معنيين عناية خاصة فلسفته الالهية والخلقية ، لكثرة ما كان فيها من
اختلاف الآراء واقتراق الأهواء

وهكذا نرى الدكتور طه شديد الايمان بالدراسة العلمية لتاريخ الادب ، شديد الثقة
بما تدل عليه دراسة البيئة والظروف الى حد تشبيهها بدراسة الكيمياء .

ولكننا نلتقي به في كتابه التالي « في الأدب الجاهلي » فاذا هو أقل ايماناً وأضعف ثقة .
نراه يعرض لدراسة البيئة والظروف فيرى انها ليست ذات غناء في التعرف الى صميم الشخصية
الادبية ، ويختار عليها « المقياس الادبي » ولعله هو ما اسميناه « المنهج الفني » .

فهو يلخص آراء « سانت بوف » ، « تين » ، وبرونتيير ، ثم يعقب عليها وبخاصة على مذهبي
الثاني والثالث بما يفيد عدم ثقته ، بل ربما استنكاره . يقول عن تين :

وأما ثانيهم (تين) فيمضي الى ابدنما مضى (سانت بوف) فهو لا يعتمد مثله اعتماداً
قوياً على هذه الشخصيات الفريدة ، ولا يكاد يعتمد بها الا في احتياطات وتردد ، ذلك لأن
القوانين العلمية عامة ، فيجب ان تعتمد على اشياء عامة . وما شخصية الكاتب او الشاعر في
نفسها ؟ ومن اين جاءت ؟ اتظن ان الكاتب قد احدث نفسه ؟ ام تظنه قد ابتكر آثاره الفنية
ابتكاراً ؟ واي شيء في العالم يمكن ان يبتكر ابتكاراً ؟ اليس كل شيء في حقيقة الأمر أثراً
لعلة قد احدثته ، وعللة لاثر سببحدث عنه ؟ واي فرق في ذلك بين العالم المعنوي والعالم المادي ؟

(١) هنا تختلف مع الدكتور فالحوادث الحية يستحيل ان تخضع خضوع المادة . وسنرى الدكتور

فيا بعد يغير وجهة نظره في كتابه « الادب الجاهلي » .

واذن فلا ينبغي ان نلتبس الكاتب او الشاعر عند الكاتب او الشاعر نفسه وانما ينبغي ان نلتبسها في هذه المؤثرات التي أحدثتها ، والتي يخضع لها كل شيء انساني .
 الفرد؟ ما هو؟ هو أثر من آثار الأمة التي نشأ فيها، او قل من آثار الجنس الذي نشأ منه - فيه أخلاقه وعاداته وملكوته ومميزاته المختلفة . وهذه الاخلاق والعادات والملكات والمميزات ما هي؟ اثر لهذين المؤثرين العظيمين الذين يخضع لها كل شيء في هذه الدنيا: المكان وما يتصل به من حالة الاقليمية والجغرافية وما الى ذلك . والزمان وما يستتبع من هذه الاحداث التي تخضع كل شيء للتطور والانتقال. الكاتب او الشاعر إذن أثر من آثار الجنس والبيئة والزمان، فينبغي ان يلتبس من هذه المؤثرات ، وينبغي أن يكون الغرض الصحيح من درس الأدب والبحث عن تاريخه ، إنما هو تحقيق هذه المؤثرات التي أحدثت الكاتب او الشاعر ، وارغمته على أن يصدر ما كتب أو نظم من الآثار .

ثم يعرض رأي « برونتير » الذي يطبق نظرية « التطور » تطبيقاً علمياً على الأدب . ثم يقول معقبا :

« لن يظفر (اي تاريخ الادب) من هذا بشيء ذي غناء . لأنه مهما يقل في البيئة والزمان والجنس، ومهما يقل في تطور الفنون الادبية، فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد ، ولن يوفق هو الى حلها ، وهي نفسية المنتج والصلة بينها وبين آثارها الادبية . ما هي هذه النفسية ؟ ولم استطاع فكتور هوجو أن يكون فكتور هوجو وان يحدث ما يحدث من الآيات ؟
 المصر ؟ فلم اختار هذا العصر شخصية فكتور هوجو دون غيره من ابناء فرنسا جميعاً ومن فرنسا خاصة ؟

البيئة ؟ فلم اختارت البيئة فكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين ؟
 « الجنس ؟ فلم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة في شخص فكتور هوجو دون غيره من الاشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلاً قوياً صحيحاً ؟

« وبعبارة موجزة : سيظل التاريخ الادبي عاجزاً عن تفسير النبوغ ، وان يوفق هو الى تفسير النبوغ ، وانما هي علوم اخرى تبحث وتجد ، وقد تظفر وقد لا تظفر ، ولن يستطيع التاريخ الادبي ان يكون علماً منتجاً حتى تظفر هذه العلوم وتحل لنا عقدة النبوغ (١) .

(١) لعل الدكتور يعني علم النفس . ولكن ما هو ذا علم النفس الى اليوم لم يحل عقدة النبوغ ، هو يصفه ويحلله . ولكنه لا يعمل به .

وقد قال الدكتور : إنه سيختار المقياس الأدبي في كتاب « في الأدب الجاهلي » ، ولكننا نرى فيه ميلاً قوياً للسير على « المنهج التاريخي » ، كما رسمنا حدوده من قبل . شك في وجود الشعر الجاهلي الذي يروونه لكثيرين من الشعراء قبل الإسلام وقال : إنه يتبع في هذا الشك طريقة (ديكرت) ولكنه لم يأخذ من فلسفة ديكرت إلا هذا المبدأ ، لم يأخذ طريقة تفكيره ذاتها ، لأن موضوعه غير موضوع ديكرت . موضوعه أدبي تاريخي فاستخدم أدوات المنهج التاريخي وطريقته .

واستند في هذا الشك إلى أمور منها : أن الصورة التي يعرضها الرواة للحياة الجاهلية غير الصورة التي يعرضها القرآن — والقرآن أصدق وأثبت — وأن اللغة التي يروي بها الشعر هي لغة قريش بينما شعراء كامريء القيس وغيره يقال أنهم من حمير ، ولحمير لغة أخرى . ومنها ما ثبت من انتحال بعض الرواة للشعر كجهاد عجرد وخلف الأحمر ، ومنها الأسباب الكثيرة : السياسية والاجتماعية والدينية التي دعت لانتحال الشعر ونسبته إلى الجاهلية . . . الخ

ولا ندخل هنا في مناقشة الأسباب والإبراهيم التي ساقها الدكتور . ولكننا نلاحظ كما لاحظ الكثيرون أن معظمها أسباب ظنية قابلة للمناقشة . فهي بطبيعة الحال لا تؤدي إلى أكثر من نتائج ظنية ، ولكن الدكتور مال ميلاً قوياً إلى اعتبارها نتائج حاسمة . وهذه إحدى مخاطر المنهج التاريخي التي أسلفنا .

ولعل هذه الظاهرة تبدو كذلك في كتاب الدكتور « مع المتنبي » وهو يسير فيه كذلك على « المنهج التاريخي » ، إذ نرى فيه مثل هذه العبارات .

وعندي أن المتنبي حين ارتحل إلى البادية إنما اتصل فيها بالبيئة القرمطية المعادية بل بداع من دعاة القرامطة الذين كانوا يجولون في البادية ، ومن يدري ؟ لعل هذا الداعي كان أبا الفضل نفسه هذا الذي يمدحه المتنبي ومن يدري ؟ لعل المتنبي لم يعد إلى البادية مصطحباً أباه وجده ، وإنما عاد مصطحباً رجلاً آخر أو قوماً آخرين ، يريدون أن يستقروا في الكوفة ، وإن يدعو فيها لمذهب القرامطة .

« ومهما يكن من شيء ، وسواء واتتنا النصوص التي بقيت لنا أم لم تواتنا ، فإني أجد في

نفسي شعوراً قوياً جداً بأن المتنبي قد نشأ نشأة شيعية غالية لم تلبث أن انتحلت إلى قرامطة خالصة » .

ثم يقول :

« لست ادري أتسمدنا النصوص التي بقيت لنا من شعر المتنبي أم لا تسمدنا ؟ ولكنني قوي الشعور بأن المتنبي لم يرحل الى الشام طالباً للرزق فحسب ، وإنما ذهب الى الشام داعية من دعاة القرامطة في هذا القسم الشمالي من سوريا ، الذي لم يكن قد ادركه الاضطراب القرمطي كما أدرك غيره من اقسام الشام » .

ثم يقول :

« فلنستخلص من كل ما قدمنا ان المتنبي قد قطع المرحلة الاولى من طريقه ، مرحلة الصبا ، ولم يكد يبلغ آخرها حتي كان قد تم له حظه من الشعر ، وتم له حظه من القرامطة ، وتم له حظه من القوة البدنية ايضاً » .

فالنتيجه الاخيرة نتيجة قطعية ، ومقدماتها كلها ظنية باعتراف الدكتور الذي يقول انه « قوي الشعور » بقرمطة المتنبي ، وان كان لا يدري اتواتية النصوص أم لا تواتيه . وهذا طريق خطر في المنهج . فالشعور الخاص يجب الا يطفئ في « المنهج التاريخي » .

فاذا كان في كتابه « من حديث الشعر والنثر » فهو سائر على المنهج التاريخي ولكنه يمزجه مزجاً قوياً « بالمنهج الفني » . . يتحدث عن هذه الموضوعات حديثاً يجمع بين المنهجين غالباً : « الأدب العربي بين الآداب الكبرى - النثر في القرنين الثاني والثالث - الحياة الادبية في القرن الثالث للهجرة - أبو تمام وشعره - البحتري وشعره - ابن الرومي وشعره - ابن المعتز وشعره » .

ولعل هذين النموذجين يكشفان عن امتزاج المنهجين في هذا الكتاب :

١ - ويختلف الناس في أن عبد الحميد فارسي الأصل ، أو من جنسية أخرى ويقول أبو هلال : إنه كان يحسن الفارسية .

وعندما أقرأ عبد الحميد وابن المقفع الذي لا خلاف في أنه كان فارسياً ، وأقارن بينهما أرجح أن عبد الحميد شديد الاتصال بالثقافة اليونانية ، وربما كان عالماً بلغتها .

ولم يبق لنا من عبد الحميد الا كتاب كتبه عن مروان بن محمد الى عماله بالأمصار ، يأمرهم بمحاربة لعب الشطرنج ، لأنه كان قد انتشر ، فخاف منه على الدين . وكتاب آخر

كتبه عبد الحميد الى الكتاب يوصيهم بطائفة من الوصايا ، يوصيهم بأخلاق الكتاب وما يجب عليهم ، وكان هذا الكتاب قد صدر من عبد الحميد كمنشور لرجال الديوان .

وعبد الحميد خاصة لغوية أو فنية هي التي تحملني على أن أرجح أنه كان شديد الاتصال باليونانية ، فهو إذا كتب أسرف في استعمال الحال ، والحال معروفة في العربية . وهو لا يقتصد في استعمال الحال ، وإنما هو يعتمد عليها في تحديد فكرته وتوضيحها ، وتجميل الكلام وإظهار الموسيقى .. وهذه قطعة من رسالة الصحابة تمثل استعمال الحال في كتابة عبد الحميد : وإياك إياك أن تقبل من دوابهم إلا إناث الخيول مهلوبة ، فانها أسرع طلباً وأنجى مهرباً ، وأبعد في اللعوق غاية ، وأصبر في معترك الأبطال إقداماً ونجدة من السلاح بأبدان الدروع ، ماذية الحديد ، شاكة السنخ ، متقاربة الحلق ، متلاحمة المسامير ، وأسوق الحديد ، مموهة الركب ، محكمة الطبع ، خفيفة الصوغ ، وسواعد طبعها هندي وصوغها فارسي ، رفاق المعطف ، بأكف وافية ، وعمل محكم . ويلق البيض مذهبة ومجردة ، فارسية الصوغ خالصة الجوهر ، سابغة الملبس ، وافية اللين ، مستديرة الطبع ، مبهمة السرد ، وافية الوزن ، كتريك النعام في الصنعة ، معلقة بأصناف الحرير والوان الصبغ . . . الخ . . . الخ .

استعمال الحال على هذا النحو من خصائص اللغة اليونانية ، ومن الأساليب التي يعتمد عليها اليونان في تحديد معانيهم . وكنت أود لو استطعت أن أعرض عليكم نماذج من النثر اليوناني ، ولكن الأمر أيسر من هذا ، فيكفي أن تقرأوا كاتباً فرنسياً متأثراً باليونانية حتى كانت كتابته أشبه بترجمة يونانية . وهو أناقول فرانس . ذلك مع أنه أكبر الكتاب الفرنسيين وأناقول فرانس يستعمل الحال استعمالاً كثيراً جداً ليدقق في معانيه ، ويوضحها ويعطيها الصفات التي يحتاج إليها ، ولتجميل كلامه أيضاً . وكل ما بين أناقول فرانس واليونان ، أن أناقول فرانس لم يتأثر باليونانية وحدها بل تأثر باللاتينية أيضاً ، فهو يستعمل الحال مثلهم غير أنه كان يتممها أحياناً ويؤخرها أحياناً على نحو ما كان اللاتينيون يفعلون .

وهذه الظاهرة عند عبد الحميد تقوي عندي أنه كان شديد الاتصال باليونانية ، ذلك لأن مدارس الأدب اليوناني كانت منبثة في اشرق كله ، في الاسكندرية وغزة وإنطاكية والشام والجزيرة ، وظلت كذلك حتى العصر العباسي . ولكنها انحصرت في الاديرة ، حتى ذهب أمرها في القرن الثالث والرابع للهجرة .

« فليس غريباً أن يكون عبد الحميد قد اتصل باليونان في مدارسهم بالجزيرة والشام وتعلم اليونانية وأحسنها » .

٢ — « قلت : إن ابن الرومي يخالف غيره من الشعراء الذين عاصروه أو جاءوا قبله إلا واحداً هو أبو تمام ، وذلك لأن طبيعة أبي تمام الشعرية مشبهة لطبيعة ابن الرومي من وجوه . فهما متفقان من حيث أنها يعتمدان اعتماداً شديداً على العقل في شعرهما ، وهما لا يستسلمان للخيال وحده وإنما يتخذان الخيال وسيلة إلى تحقيق ما يريد العقل ، وهما يتفقان في أنها حريصان كل الحرص على تعميق المعاني ، وعلى استيفائها واستقصائها ، والمبالغة في هذا الاستقصاء ، حتى يأتيا بالأشياء الغريبة التي يضيق بها الناس الذين تعودوا أن يقرأوا المؤلف من الشعر ، وهما لا يرضيان أن يكون أحدهما عبداً للغة ، وإنما يبيحان لنفسيهما تصريفها كما يريدان وكما تريد المعاني ، دون أن يخضعا للتشدد في أصولها ومراعاة قواعدها يتفقان في هذا كله ، ويختلفان بعد ذلك بعض الاختلاف . فأبو تمام أحرص جداً من ابن الرومي على متانة اللفظ وروعته في أغلب شعره ، لا يمدل عن هذه المتانة ولا ينصرف عن هذه الروعة إلا حين يضطره المعنى إلى ذلك اضطراراً لا يخرج له منه ؛ أما ابن الرومي فهو سهل في شعره ، لا يريد أن يشق على نفسه ولا على سامعيه ، وهو يرسل لسانه على سجيته كما يرسل نفسه على سجيته ، فهو من أقل الشعراء كلفاً بالغريب وإيراداً له ، وعنايته بالجمال اللفظي قد تحس أحياناً ، ولكنها تلمس فلا توجد في كثير من الأحيان . وقد تروءك سهولة اللفظ في البيت أو البيتين ولكنك لا تستطيع أن تقرأ قصيدة كاملة دون أن تجد في هذه القصيدة من الالفاظ ما يغيظك أحياناً ، ويضيق به صدرك أحياناً أخرى .

ثم هما يختلفان من ناحية أخرى في أن أبا تمام كان شديد الحرص على البديع والمحسنات البديعية ، أو بعبارة أصح كان شديد الحرص على جمال الصنعة الفنية في الشعر ، فهو كان يتبع الاستمارة ويسرف في تتبعها . ويمجد ما استطاع في طلب الجناس والمطابقة وما إلى هذه الأنواع من المحسنات البديعة . وهو كان يجد في الأشياء جمالا لا بد منه ، وكان يحرص على أن يلائم بين جمال الالفاظ وجمال المعنى .

أما ابن الرومي فهو لا يتخرج من البديع ولكنه لا يتهالك عليه . وكما أنه لا يكلف بالغريب ولا يتكلف متانة اللفظ ولا جزالته ولا رصانته ، فهو كذلك لا يكلف بهذا الطباق أو الجناس . إن وفق إلى هذه الأشياء فذاك وإن لم يوفق فلا يعنيه .

وهما يختلفان من ناحية ثالثة ، فأبو تمام شاعر من الشعراء قصائده لا تسرف في الطول وله مقطوعات .

أما ابن الرومي فشاعر مطيل ، ومطيل جداً ، يبلغ بقصيدته المئات من الأبيات . وهذا الاختلاف بين الشاعرين في إطالة القصيدة مصدره واضح جداً ، وهو أن الشاعرين وإن اتفقا في الغوص على المعاني ، فهما يختلفان في مقدار هذا الغوص ، أو بعبارة أدق في مقدار البسط والتفصيل في المعاني التي يظفران بها . أما أبو تمام فهو يبحث عن المعنى ويجد في قتماسه ويظفر به ويمرضه عليك عرضاً متوسطاً ، لا يطيل فيه ولا يسرف ، بل في نفسه شيء من الاحترام لك والاعتراف بأن لك عقلاً يستطيع أن يتم ما لم يتمه هو ، والاطمئنان إلى أنك ستتم هذا المعنى اتِّماماً حسناً دون أن تقصر أو دون أن تغلو . فهو إذن يفصل المعنى ولكنه لا يسرف في التفصيل ويهمل الزوائد ويتجافى عن الأطراف .

أما ابن الرومي فالامر في شعره ليس كذلك ، فهو يمضي مع أبي تمام في الغوص على المعنى والتفتيش والجد في طلبه حتى يبلغ المعنى الجيد ، فإذا ظفر بهذا المعنى ساء ظنه بالناس في الأدب ، كما يسوء ظنه بهم في الحياة العملية ، فكما يعتقد أن الناس ليسوا أخياراً في معاملتهم فهو كذلك كان يعتقد أن حظ الناس من الذكاء ليس بحيث يمكنه من أن يطمئن إليهم في فهم المعاني ، فهو حريص على أن يتم معانيه بنفسه ، ويستقصي البحث والعرض حتى لا يتعرض لأي عبث من الذين يسمونه أو يقرؤونه . ومن هنا كان المعنى الذي يستطيع أبو تمام أن يعرضه في بيتين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة — على أكثر تقدير — يطيل فيه ابن الرومي في الأبيات التي تبلغ العشرة أو تتجاوزها . ومصدر هذا كما قلت هو أخذ أبي تمام بما لا بد منه ، وثقته بعقل الناس ، وحرص ابن الرومي على أن يصل إلى كل شيء ، وعدم اطمئنانه إلى الذين يسمونه أو يقرؤونه (١) .

والدكتور بعد هذا كتاب « حديث الأربعاء » وهو يمزج فيه بين المنهج الفني والمنهج التاريخي ، ولكن الأول فيه أوضح وأظهر . وكتاب « مع أبي الملاء في سجنه » وهو أقرب

(١) نحسب نحن أن الاختلاف بين ابن الرومي وأبي تمام أعمق من هذه السمات والظواهر ، فهو اختلاف في جوهر الطبيعة الفنية ، واختلاف في المزاج والطبيعة ، وكون كليهما يتفقان في الغوص على المعاني هو سمة خارجية تختلف بواعثها فيهما ، فهي في أبي تمام ذكاء وتعمد . وعند ابن الرومي حساسية وانطلاق مع الانفعالات .

على الادب الخالص من الدراسة ، هو اقرب الى ان يكون حديثاً نفسياً يسجل فيه تأثراته الخاصة من مصاحبة ابي العلاء ، ويعتمد على هذه المصاحبة في تصوير احساس ابي العلاء ومشاعره الباطنية ، وسماته الشعورية والتعبيرية ، وهو في اعتقادي ادني الى تصوير ابي العلاء من كتابه الاول .

* * *

واذا كان الدكتور طه حسين يسبق النصوص احياناً ، ويتأثر بشعوره الخاص في تكوين الرأي ، فاننا نجد الدكتور احمد امين ، اقرب الى اصول « المنهج » فهو ابدأ بجوار النصوص يجمعها ويرتبها وينطقها برفق ، ويسجل النتائج في هدوء . يصنع ذلك في مجموعته « فجر الاسلام » ، وضحي الاسلام ، وظهر الاسلام ، حيث يدرس فيها تطور الفكر العربي الاسلامي ومظاهر هذا التطور في جميع الاتجاهات الفكرية . وذلك من خلال الاحداث والنصوص والروايات ، وتأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والجغرافية في الفكر والادب بصفة عامة ، فاذا تعرض الأشخاص تعرض لهم بوصفهم نماذج تظهر فيها هذه التأثيرات العامة فالجاحظ مثلاً نموذج لامتزاج الثقافات في القرن الثالث ، والمبرد نموذج للثقافة العربية الخالصة . . . وهكذا .

ولعل النموذج من فجر الاسلام أن يكشف لنا عن طريقة الدكتور احمد امين ومنهجه في كتبه :

« دلالة الشعر على الحياة العقلية » : قديماً قالوا : « إن الشعر ديوان العرب » ، ينون بذلك انه سجل مسجلت فيه اخلاقهم وعاداتهم وديانهم وعقليتهم ، وان شئت فقل : انهم سجلوا فيه أنفسهم ، وقديماً انتفع الادباء بشعر العرب في الجاهلية ، فاستمتعوا منه بعض أيامهم وحروبهم ، وعرفوا منه اخلاقهم التي يمدحونها ، واستدلوا به على جزيرة العرب وما فيها من بلاد وجبال وسهول ووديان ونبات وحيوان ، وما كانوا يعتقدون في الجن وما كانوا يعتقدون في الاصنام والخرافات ، وآلفوا في ذلك جمعية الكتب المختلفة .

وكانت الطريقة المثلى للاتفاع بهذا « الديوان » ان يعني العلماء بجميع ما صبح عندهم من الشعر الجاهلي مع نقد السند والمتن وابعاد ما لم يصح ، كما فعل المحدثون في الحديث ، فليس لدينا مجموعة من الشعر الجاهلي ذكر سندها ، وعني ببيان رجالها عناية تامة كالذي عندنا من

صحيح البخاري ومسلم وغيرهما، وكان يجب ان يعني بالشعر الجاهلي هذه العناية متى عدناه «ديواناً» تسجل فيه الحوادث والمعادات، ونظرنا اليه كأنه وثائق تاريخية. ولكن يظهر ان هذا النظر الى الشعر الجاهلي لم يكن سائداً عند الرواة والادباء، إنما كان السائد عندهم أو عند أكثرهم النظر اليه كمادة لتعليم اللغة، أو كأنه طرفة وملهى، ومادة لحسن المحاضرة. فلم يكن يعني به هذه العناية التي بذلت في الحديث، ولم ير من يعتمد الكذب فيه ان يتبوا مقمده من النار.

نعم ان بعض الادباء سار في الادب سيره في الحديث، فكان يروي الخبر مغشواً، ووضع بعضهم مصطلحات لرواية الادب على نبط مصطلح الحديث ولكن يظهر لنا أنها كلها محاولات أولية، لم تنضج، ولم يسيروا فيها الى النهاية.

كذلك أكثر ما روي لنا قد عني فيه بالختارات اكبر عناية، وهم في هذا ينظرون نظرة الأديب لا نظرة المؤرخ، فالقصيدة التي لم يحكم نسجها، ولم تهذب ألفاظها ولم يصح وزنها، قد يعجب بها المؤرخ أكثر من إعجابه بالقصيدة الكاملة من جميع نواحيها، ويرى فيها دلالة على الحياة العقلية أكثر من قصيدة راقية. ولعل هذا هو السبب في أننا مع اعتقادنا أن الشعر كان خاضعاً للنشوء والارتقاء، قل أن نرى فيما يروي لنا منه المحاولات الأولية التي بدأ بها الشعراء شعرهم، ثم تدرجوا منها الى ما وصل اليها من الرقي، ذلك أن الأديب لم يكن يروقه ذلك فيهمله، أو يستضعف وزنه فيصلحه، وبذلك يضيع كثير من معالم التاريخ.

لو كان عندنا هذه المجموعة التي لا يقصد فيها الى الاختيار، ولكن يقصد فيها الى الصحة، لكان لنا مادة صادقة للدلالة على أشياء كثيرة، منها الحياة العقلية.

ومع هذا فما لدينا يمثل بعض الشيء - وإن لم يكن وافياً كما ذكرنا من قبل - وأشهر المجموعات التي لدينا مما نسب الى الجاهلين - عدا دواوين الشعراء هي:

- (١) المعلقات السبع، ويغلب على الظن أن جامعها حماد الراوية.
- (٢) المفضليات، وجامعها المفضل الضبي وتشتمل على نحو ١٢٨ قصيدة.
- (٣) ديوان الحمسة لأبي تمام. وفيه مقطوعات كثيرة صغيرة من الشعر الجاهلي.
- (٤) ومثله: حماسة البحري.

(٥) وفي كتاب الأغاني والشعر والشعراء لابن قتيبة أشعار ومقطعات كثيرة للجاهليين.

(٦) مختارات ابن الشجري .

(٧) جمهرة أشعار العرب لمن يسمى أبا زيد القرشي .

والشعر الذي وصل إلينا عن الجاهلية لم يعد تاريخه أقدمه مائة سنة قبل البعثة . ونظرة عامة إليه تدلنا على أنه ليس متنوع الموضوعات كثيراً ولا غزير المعاني ، فما روي لنا من القصائد موسيقاه واحدة ، يوقع على نغمة واحدة والتشابه والاستعارات تكرر غالباً في أكثر القصائد . قلة في الابتكار وقلة في التنوع ولنستعرض كثيراً منها ، فماذا نرى ؟

يتخيل الشاعر أنه راحل على جمل ، ومعه صاحب أو أكثر ، وقد يعرض له في طريقه أثر أحبة رحلوا فيستوقف صحبه ، ويبكي معهم على رسم دارهم ، ويذكر أياماً هنيئة قضاه معها ، وأن العيش بعدهم لا يحتمل ، ثم يصف محبوبته إجمالاً أو تفصيلاً ، ويخرج من هذا إلى وصف ناقته أو فرسه ، ويقارنها بالوعل أو النعامة أو الفزال ، وقد نطفر من ذلك إلى وصف الصيد ومنظره ومنازله . وبعد هذا كله يتعرض للموضوع الذي من أجله أنشأ القصيدة ، فيتمدح بشجاعته ، أو يتغنى بفعال قبيلته ، أو بمدح محاسن ممدوحه ، ويصف كرمه ، أو يفتخر بموقعة انتصر فيها قومه ، أو بهجو قبيلة عدت على قبيلته ، أو يحمل قومه على الأخذ بالثأر ، أو يرثي راحلاً . وهذه — تقريباً — كل الموضوعات التي قيل فيها الشعر الجاهلي . وهي موضوعات كما ترى محدودة ضيقة ، هي ظل حياة الصحراء وصورة صادقة لمعيشة البداوة . والحق أنهم في البيان واللعب بالألفاظ كانوا أقدر منهم على الابتكار وغزارة المعنى ، فترى المعنى الواحد قد توارد عليه الشعراء فصاغوه في قوالب متعددة تستدعي الإعجاب . ولكن لا يستدعي إعجابنا خلقهم المعاني ، وابتكارهم للموضوعات ، وقد عبر عن ذلك بقوله :

هل غادر الشعراء من متردم ؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم ؟

وزهير اذ يقول :

ما زانا نقول إلا مـمارا أو معاداً من لفظنا مكرورا

ولكن ما أنصفوا ، فقد غادر الشعراء كثيراً ، والناس من قديم يشعرون ولا يزال مجال القول ذا سعة ، ولا يزال الخيال الخصب ينتج ويجدد ، ويخلق موضوعات لم تكن ، ومعاني لم يسبق إليها ، ولكن ضيقوا على أنفسهم أو قل ضيقت عليهم بيئتهم ، فلم يجدوا إلا أن يقولوا معاراً أو معاداً .

اللهم الا أحياناً قليلة مبعثرة تشعر فيها بمعنى جديد ، وترى فيها أثر الابتكار واضحاً ،
ولما شعراء فادرين كانت لهم مناح خاصة ، وشخصية واضحة ، وتسمع لقولهم نعمة جديدة ،
كالذي تراه في زهير ، وقد عني بأخلاقية قومه وعبر عنها تعبيراً صادقاً .

كذلك تشعر حين تقرأ الشعر الجاهلي — غالباً — أن شخصية الشاعر اندمجت في
قبيلته حتى كأنه لم يشعر لنفسه بوجود خاص . وإنك لتتبين هذا بجلاء في معلقة عمرو بن كلثوم ،
وقل أن تعثر على شعر ظهرت فيه شخصية الشاعر ووصف ما يشعر بوجدانه ، وأظهر فيه أنه
يحس لنفسه بوجود مستقل عن قبيلته .

« ولما انتشرت اليهودية والنصرانية بين العرب ظهرت نعمة دينية جديدة ، تراها في مثل
شعر عدي بن زيد في الجيرة ، ثم في أمية بن أبي الصلت في الطائف :

« وخلاصة القول أن الشعر الجاهلي لا يدانا على خيال واسع متنوع ، ولا على غزارة في
وصف المشاعر والوجدان ، بقدر ما يدلنا على مهارة في التعبير وحسن بيان في القول » .

هذا نموذج من نسق فجر الاسلام . . . فأما كتابه المشترك الآخر عن « قصة الادب
في العالم » فينحون نحواً استعراضياً للآداب العالمية في اول الامر عند الكلام عن « الادب
المصري » و « الادب الصيني » و « الادب الهندي » و « الادب الفارسي القديم » و « الادب
العبري » . فلا يتعرض للصلات بين هذه الآداب بالسلب او الايجاب .

ولكنه حين يبدأ في استعراض الادب اليوناني يأخذ في استعراض التسلسل والتأثر
والتأثير بينه وبين الادب الروماني ، وبين الآداب في العصور الوسطى في إنجلترا وفرنسا
وأسبانيا وألمانيا وإيطاليا ، وبذلك يدخل في صميم المنهج التاريخي .

نعم انه استعراض سريع ، لا يفي بكل شروط المنهج في التسلسل والتطور والتدقيق ،
ولكنه يحسب طبيعة الكتاب يحسب في مضمار المنهج التاريخي .

وستعرض هنا نموذجاً من كتاب « قصة الادب في العالم » لا لذاته فقط ولكن لأنه
يتضمن كذلك رأياً يفيدنا في بيان خطأ التعليل والحكم عند الربط الكامل بين ظهور
العقريات الفنية وحالة الوسط ، لتدرك غرضين بمثال واحد !

« تدانا عظمة سرفانتيز « مؤلف دون كيشوت » على خطأ الرأي القائل : ان البقري
ينبت في عصر الازدهار : فقد كان سرفانتيز معاصراً لشكسبير ، ومات هذان النابغان في

عصر واحد . أما سرفانتيز فكان قد بلغ نضجه بعد ان تجاوزت أسبانيا أيام مجدها ، وأما شكسبير فقد ازدهر وأينع عندما خرجت بلاده ظافرة على « الأرمادا » الأسبانية . وكم قال النقاد وأفاضوا في القول بأن العظمة الادبية في عصر اليصابات نتيجة لعظمة انجلترا في السياسة والتجارة عندئذ . فمن قائل : ان روايات شكسبير ومارلو ، وترجمة شابمان لقصيدتي هومر ، وغير هذه وتلك من آيات الادب الرائعات في عصر اليصابات نتيجة مباشرة لانتصار الاسطول الانجليزي على الاسطول الأسباني ، اذ وسع هذا النصر الأفق العقلي عند الانجليز وأيقظهم ليصروا مأم فيه من عظمة ومجد . ولكننا نقول : هل كتب « العهد القديم » حين كان اليهود سادة العالم ؟ وهل أنشد هومر ملحنتيه لما بلغ اليونان أقصى مجدهم ؟ وهل تفجر من « رابليه » كتابه « جارجانتوا وباشجريل » إذا كانت فرنسا ظافرة في حروبها ؟ وأخيراً أنتجت هزيمة الأرمادا شكسبير في انجلترا وسرفانتيز في أسبانيا في وقت واحد ؟ إن كان شكسبير نتيجة النصر العظيم فهل جاء سرفانتيز نتيجة الهزيمة المنكرة ؟ كم يبهرنا التعليق بعمق الفكرة فيه ، مع ان عمق الفكرة قد لا يخفي وراءه من الحق شيئاً . ولعل سرفانتيز كان يرمي بكتابه فيما يرمي اليه ، الى مهاجمة « الأفكار العميقة ! » ،

* * *

ويبدي الأستاذ العقاد في مقدمة كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » اهتمامه بدراسة البيئة عند دراسة الشعراء فيقول :

أثر البيئة في شعرائنا الذين ظهروا منذ عهد اسماعيل وقبل الجيل الحاضر هو موضوع هذه المقالات :

« ومعرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر ، في كل امة في كل جيل . ولكننا الزم في مصر على التخصيص ، وألزم من ذلك في جيلها الماضي على الأخص . لأن مصر قد اشتعلت منذ بداية الجيل الى نهايته على بيئات مختلفات . لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية ، التي كانت لغة الكتّاب والنباظمين جميعاً ، وهي حتى في هذه الجامعة لم تكن على نسق واحد ، ولا مرتبة واحدة ، لاختلاف درجة التعليم في أنحائها وطوائفها ، بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشأوا على الدروس الدينية ومن نشأوا على الدروس المصرية ، واختلافه بين هؤلاء جميعاً وبين من أخذوا بنصيب من هذا ومن ذاك . . . » :

ولكنه حين يأخذ في دراسة هؤلاء الشعراء ينساق الى تصوير خصائصهم الشعورية

والتعبيرية ، والى مقوماتهم الشخصية ، ويمزج بين جميع مناهج النقد ليخرج بصورة كاملة سريعة لكل شاعر ممن درسه .

وهذا النموذج يصور لنا جانب المنهج التاريخي في الكتاب :

ظهرت طلائع النهضة الشعرية في مصر حين ظهرت فيها طلائع الثورة التي عرفت بعد باسم الثورة العرابية ، ولم تسبقها نهضة مذكورة بعد الركود الذي اصاب الشعر العربي كله في اعقاب الدولة العباسية .

ومن الأدباء من يعتبر الساعاتي طليعة هذه النهضة الحديثة ، وفتحة الأدباء الناشئين على الطريقة التقليدية .

والساعاتي في الحقيقة لم يهبط في رديء شعره هبوط بعض النظامين الذين نقرأ قصائدهم في الجبرتي او في دواوينهم المتروكة بين ايدينا . ولكنه كذلك لم يرتفع باحسن شعره واجوده الى اعلى من الطبقة التي بلغها الشعراء في عهده بل في عهد محمد علي والحلة الفرنسية ،

فكثيراً ما يعثر القارئ بين اقوال هؤلاء الشعراء بقصائد ومقطوعات تضارع محاسن الساعاتي ، وقد تفضلها في جميع مزاياها ، الا ان الساعاتي جدير بحق أن يعتبر حلقة الاتصال بين الشعراء العرويين والشعراء المحدثين . ونعني بالعرويين أولئك الذين كانوا ينظمون القصائد ، ويخوضون في الشعر ، لانهم كانوا يعتبرون النظم حقاً او واجباً على كل من تعلم العروض ، ودرس البيان والبدع وما إليها من اصول الصناعة ، وهم كانوا يتعلمون هذه الاصول ويطبقون ما تعلموه فيها نظموه ، فكانت دواوينهم اشبه شيء بكراسات التطبيق في معاهد التعليم .

والساعاتي نفسه قد نظم قصيدة مطولة في مدح النبي عليه السلام ، اتى فيها على مائة وخمسين نوعاً من انواع البديع ، واستهلها بقوله فيما اسماء براءة استهلال :

سفيح الدموع لذكر السفح والعلم ابدى البراعة في استهلاله بدم

وكان يكثر من التجنيس والتورية والمطابقة ، والمواربة وما إليها من محاسن النظم على ايامه ، ولكنه ظهر في العهد الذي بدأ فيه الخلاف بين شعر الصناعة وشعر السليقة ، او بين النحاة كما سماهم وبين الشعراء المطبوعين . فقال ينحي على اولئك النحاة :

فدعني من قول النحاة فاتهم تعدوا (لصرف) النطق من غير لازم

إذا أنا احكت المعاني (خفضتهم) و (ارفعها) قهراً بقوة (جازم)
وما أنا إلا شاعر ذو طبيعة ولست بسراق كبعض الأعاجم

فكان كما يراه القراء من هذه النوريات الكثيرة واحداً من جماعة النحاة، يلبس ازياءهم
ثم يخرج على صفوفهم ، ويقف في عدوة الطريق بينهم وبين الطبقة التي جاءت بعدهم .
والتفريق الزماني بين المتقدمين على الثورة المراية واللاحقين بها ميسور ولكنه تفريق
لا معنى له ان لم يكن مصحوباً بسهات فنية تميز بين الطائفتين .

« فإذا عمدنا الى هذه السهات الفنية فنحن لا نعرف سمة هي ادنى الى الفصل بين تينيك
الطائفتين من تسمية الاولين بالعرويين، وتسمية الآخرين بالطبوعيين او غير العرويين... الخ ».

اما في كتابه « ابن الرومي . حياته من شعره » فقد جمع بين مناهج النقد جميعاً كذلك،
وان غلب المنهج النفسي ، وقد كان المنهج التاريخي نصيبه في الحديث على « عصر ابن الرومي
او القرن الثالث للهجرة ، و « حالة الحكومة والسياسة ، و « نظام الاقطاع ، و « الحالة
الاجتماعية ، و « الحالة الفكرية ، و « الشعر ، و « الدين والاخلاق ، و « أخبار ابن الرومي ،
و « العصر والرجل ، و « حياة ابن الرومي كما تؤخذ من معارضة اخباره على شعره... الخ.

وتبدو النزعة التاريخية واضحة في مقدمات حديثه عن شاعر الغزل « عمر بن أبي ربيعة »
فقد اثبت اولاً ان الغزل كان حاجة من حاجات العصر حينذاك ، وان عمر كان هو الشاعر
الممثل لا للعصر كله ، ولكن للبيئة المترفة فيه . وعلل هذه الحالة على طريقته في الاكتفاء
بالأمثلة الدالة السريعة .

لا بن أبي ربيعة ديوان كبير يشتمل على بضعة آلاف بيت من الشعر كلها في الغزل إلا
القليل ، وكان غزلها في نظم الحوار والرسائل التي تدور بينه وبين حسان عصره وظريفاته .
ويستغرب قارئ الديوان ان ينصرف شاعر في جميع شعره الى هذا الغرض دون غيره
وهو استغراب معقول يرد الخاطر للوهلة الاولى ، اذا اقتصرنا على النظر الى الديوان وحده ،
وقابلنا بين موضوعاته وموضوعات الشعراء المشهورين في الدواوين الكبيرة .

ولكنه استغراب لا يلبث ان يزول او ينقلب الي تقيضه اذا تجاوزنا الديوان الى العصر
الذي نظم فيه الديوان، والبيئة التي عاش فيها الشاعر، فربما أصبح العجب عندئذ ان يتمخض

ذلك العصر عن ديوان واحد ولا يتمخض عن دواوين شتى من هذا القبيل، وإن يكون ابن أبي ربيعة شاعراً فرداً في مجاله بغير نظير يحكيه في إكثاره واتقطاعه، وقد كان ينبغي أن يقرن به نظراء متعددون.

لأن العصر الذي عاش فيه ابن أبي ربيعة في تلك البيئة التي نشأ فيها وكان عصرًا غزلياً في جميع أطرافه، يشغله الغزل ولا يزال شاغله الأول فوق كل شاغل سواه، وربما عيب على الرجل أن يتجافى عنه ويتوفر منه، كأنه مطالب به مدفوع إليه وليس قصارى الأمر فيه أن يسيغه ويأنس إليه.

فما من عالم ولا فقيه ولا أمير ولا سري بلغت إلينا أخباره وأحاديثه إلا كان له من رواية الغزل والاستماع إليه نصيب موفور، وما من شدة كانت لا تلين له حتى شدة المحارم والمحرمات.

فالعصر الذي يكون هذا شأن الغزل عند علمائه وأمرائه وأصحاب المروءة فيه لا جرم أن يكون الغزل حاجة من حاجاته التي لا يشبع منها، ويكون شعر الشاعر الواحد قليلاً في التعبير عن هذه الحاجة التي تهم كل بنيه وبناته، وتشغل كل متحدثيه ومتحدثاته. وقد كانوا يحسون حاجتهم إلى مثل ذلك الشاعر ويقولون: إنهم يحسونها ويفتقدونها. فلما مات عمر بن ربيعة حزنت عليه نساء مكة وكانت إحداهن بالشام فبكت وجملت تقول: من لأباطح مكة؟ ومن يمدح نساءها ويصف محاسنهن؟ وعزاها بعضهم فقال: إن فتى من ولد عثمان بن عفان قد نشأ على طريقته وأنشدها بعض كلامه فتسلت وقالت: هذا أجل عوض، وأفضل خلف، فالحمد لله الذي خلف على حرمة وأمنته مثل هذا!

تلك حال العصر وحال ساداته وسيداته من الغزل وأحاديثه، فليس العجب أن تستغرق هذه الأحاديث ديوان شاعر واحد ضخم أو صغر، وإنما العجب أن ينفرد ابن أبي ربيعة بطريقته وديوانه في ذلك العصر، ولا يكثر معه الأنداد والنظراء، ولا يكل منهم مثل ذلك الديوان.

والواقع أن مثل هذا الانفراد عجب لولا أن نرجع إلى الحقيقة برمتها ولا نقف عند النظرة الأولى إلى العصر كله على الأجمال.

فإن أبي ربيعة لم يكن شاعر الغزل في العصر كله، ولكنه كان في الحقيقة شاعر

الطبقة المترفة من أبناء ذلك العصر وبناته دون غيرها ، وهي طبقة يعد أفرادها بالمشرات . ولا يتجاوزونها الى المئات . ومن كان من شعرائها يساويه في الحسب والجاه كالحارث بن خالد او المرجي سليل عثمان بن عفان ، فقد كان له شاغل آخر عن الغزل ومصاحبة الحسان ، فكان الحارث والياً بمكة ، وكان المرجي يشهد الوقائع بأرض الروم ، وكافا مع ذلك دون عمر في الملكة الشعرية والطبيعة الغزلية . فاذا اجتمع التعبير عن الطبقة كلها في الديوان الكبير الذي نظمه ابن أبي ربيعة فذلك حسب تلك الطبقة من حديث منظوم .

* * *

وبعد ففي هذه الأمثلة الكافية للدلالة على خطوات « المنهج التاريخي » في العصر الحديث . اذ كان ذلك ما تقصد اليه منها ، دون الاستقراء الذي لا يكون الا في كتاب خاص بهذه المناهج .

ومن هذه المناهج نرى أن المنهج قد غزا غزواً محسوساً عما خلفناه في القرن الرابع ، ولكنه ما يزال الى اليوم في دور النشوء ، فخطواته التمهيدية الاولى من جمع النصوص وتحريرها ، وجمع الوثائق التاريخية وتبويبها ، والبحوث اللغوية والادبية والاجتماعية الكاملة عن الفترات والشخصيات التي تدرسها . . كل أولئك يتعب فيه كل مؤلف على حدة ، ولا يتخصص له من يجيدونه ليوفروا على النقاد جهودهم ، بتوفير الخانات الاولى للبحث .

هناك مثل واحد سار على المنهج الصحيح هو « مكتبة الميري » التي أخذت تصدرها وزارة التربية والتعليم فقد بدأت بتدوين جميع آراء القدماء في أبي الملاء ثم ثنت بشروح « سقط الزند » على أن تمضي في اعداد سائر ما يتعلق بالميري (١) .

ولو كان لدينا عن كل شاعر وكل كاتب مكتبة من هذا النوع ، وعن كل عصر مثل هذا السجل . لتوافرت المادة الخام المنهج التاريخي على خير ما تكون .

أما قبل ذلك فهي محاولات فردية مشكورة في هذا المضمار ، ولا يكلف الله نفساً الا وسعها .

(١) مما يؤسف له أن أعمال هذه اللجنة قد توقفت من الناحية العملية . .

المنهج النفسي

العنصر النفسي أصيل بارز في « العمل الادبي » . وإذا نحن عدنا الى التعريف الذي اخترناه منذ البدء للعمل الادبي ، هو : « التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » وجدنا العنصر النفسي بارزاً في كل خطوة من خطواته . « فالتجربة الشعورية » ناطقة بألفاظها عن أصالة العنصر النفسي في مرحلة التأثير للداعية الى التعبير ، و « الصورة الموحية » ناطقة بألفاظها كذلك عن أصالة هذا العنصر في مرحلة التأثير الذي يوحى به التعبير .

فاذا نحن تجاوزنا دلالة العنوان الى صميم العمل الادبي ، لمسنا العنصر النفسي بارزاً في كل مراحلها ، فالعمل الادبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة ، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية ، ونشاط يمثل للحياة النفسية . هذا من حيث المصدر . أما من حيث الوظيفة فهو مؤثر يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين . هذه الاستجابة التي هي مزيج من ايجاء العمل الفني ، وطبيعة المستجيب له من الناحية الاخرى .

وإذا استطاع « المنهج الفني » أن يفسر لنا « القيم الفنية » - شعورية وتعبيرية - الكامنة في العمل الفني ، بحيث نملك الحكم الفني على العمل الادبي ، وبحيث نستطيع تصور وتصوير الخصائص الشعورية والتعبيرية لصاحبه ، فإن قسطاً من هذا التصوير وذلك التفسير تتدخل فيه « الملاحظة النفسية » وهي أشمل من « علم النفس » كثيراً . فالخصائص الشعورية مسألة نفسية بالمعنى الشامل ، وملاحظتها وتصورها مسألة نفسية كذلك .

ولا تقف الملاحظة النفسية في النقد عند نصيحتها الضمني في « المنهج الفني » فهناك وراء هذا مجالها الخاص الذي تكاد تنفرد به في بعض الاحيان .

« والمنهج النفسي » هو الذي يتكفل بالاجابة على الطوائف الآتية من الأسئلة او يحاول الاجابة عنها على الأقل :

١ - كيف تم عملية الخلق الادبي ؟ ما هي طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية ؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها وكيف تتركب وتتناسق ؟ كم من هذه العناصر ذاتي كامن في النفس ، وكم منها طارئ من الخارج ؟ ما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية ؟ كيف تستنفذ الطاقة الشعورية في التعبير عنها ؟ ما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الادبي .. الخ .

٢ - ما دلالة العمل الادبي على نفسية صاحبه ؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنتجها؟ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الادبي ان نستقرئ التطورات النفسية لصاحبه ؟ ... الخ .

٣ - كيف يتأثر الآخرون بالعمل الادبي عند مطالعته ؟ ما العلاقة بين الصورة اللفظية التي يبدو فيها وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية ؟ كم من هذا التأثير منشؤه العمل الادبي ذاته ، وكم منه منشؤه من ذوات الآخرين واستعدادهم ؟ ... الخ .

هذه الطوائف الثلاثة من الاسئلة يتصدى لها « المنهج النفسي » ، ويحاول الاجابة عليها ، ولكنه الى هذه اللحظة لا يستطيع أن يجيب اجابة حاسمة ، وحين يحاول الاجابة الحاسمة يبدو كثير من التكلف والتعسف في تأويلاته وتعليقاته . ومنشأ هذا في اعتقادنا هو الاعتماد على « علم النفس » - وهو أضيق دائرة من « النفس » بطبيعة الحال - هذا الى أنه علم يعد الى هذه اللحظة ناشئاً بالقياس الى عمر العلوم الاخرى - الطبيعية والبيولوجية - وما وصلت اليه من نتائج لها حظ كبير من الثبوت . ولأن من طبيعته - وهو يتناول « النفس » - ألا يصل الى نتائج من نوع نتائج العلوم التي تتناول المادة الجامدة او الحية . وعلم هذه مادته يكون أضمن له أن يوضح ولا يقرر ، وأن يلقي الضوء ولا يجزم .

وهذا الكلام قد لا يرضي أصحاب « المنهج النفسي » المحدثين في النقد ، فقد يكونون أشد ثقة بعلم النفس الى حد أن يكلوا اليه الاهتمام الى حل حاسم وتقرير جازم في مسائل الفن النفسية ، حتى وهو في طوره الحاضر البعيد عن الاكتمال ، ولكن كثيراً من أصحاب مذهب التحليل النفسي - آخر ميادين علم النفس الحديث - يقفون موقفاً أكثر تحفظاً من أصحابنا هؤلاء ، ففرويد مثلاً « يقرر في صراحة تامة أننا لانستطيع الاطلاع على طبيعة الانتاج الفني من خلال التحليل النفسي » . ويقول ان حديثه عن ليوناردو دافنشي ليس سوى عرض لهذا الرجل من ناحية « الباثوجرافيا » (وصف الامراض) وهي لاتهدف الى توضيح نواحي النبوغ لدى الرجل العظيم (١) .

وقد بين فرويد في بعض دراساته الآليات التي تساهم في عملية الابداع الفني ، وقرر ان الخصائص الرئيسية لهذه الآليات تشترك في كثير مع تلك التي تكن وراء عمليات

(١) مقال عن « التحليل النفسي والفنان » بقلم مصطفى إسماعيل سويف ع ٢٨٢ بالجزء الثاني من المجلد الثاني من مجلة علم النفس .

ذهنية غير متائلة في الظاهر ، كالأحلام، والنكتة والأمراض العصابية (١) ذلك ان الاشعور هو الاساس الذي تقوم عليه هذه الظاهرات والابداع الفني على السواء ، غير أنه يعمل بطريقة خاصة في كل منها . فمصدر الطاقة نفسه يستخدم ويشكل ، وأخيراً يستحضر في كل هذه الظاهرات بالطريقة التي تلائمها (٢) .

والى هنا يكون الرجل مقتصداً ومنطقياً ، لأنه لا يزال في حدود اعترافه بمدى المجال الذي يعمل فيه ، وهو أن أبحاثه « لا تزيد على أن تكون نوراً يسطع في أما كن تركها بقية العلماء مظلمة (٣) » .

* * *

ويمكن أن تثبت هنا ملخصاً لطريقة دراسته « لليوناردو دافنشي » والاسس التي قام عليها :

يلجأ فرويد الى أفكاره الرئيسية التي تقوم عليها آراؤه السيكولوجيه كلها وهي: الكبت، والرغبة الجنسية ، ومرحلة الطفولة، فيبدأ الأطفال قرب نهاية السنة الثالثة من العمر مانسميه بالبحث الجنسي الطفولي ، مدفوعين الى ذلك بولادة أخ جديد (سينزعهم عن عرشهم الذي يتمثل في عناية الأم بهم) أو بالخوف من مثل هذا الحدث ، وعندئذ يتجهون الى التفكير في كيفية مجيء الأطفال ، فلا يفهمون مهمة الاب ، ولكنهم يكونون نظريات خاصة بهم ، وهم على يقين من أن الطفل موجود في رحم الام ، إلا أنهم يفكرون في أنه يولد من خلال الأمعاء مثلاً ... على ان الاطفال يستعينون بالكبار ، فيوجهون اليهم سبلاً من الاسئلة لاتنقطع لأنهم في الواقع يحومون حول سؤال رئيسي لا يلقونه . وربما قدم لهم الكبار تفسيراً أسطورياً ، لكنهم يشعرون بأنه مخالف للحقيقة فينكرونه ولا يغفرون للكبار هذا التضليل ويتوجهون الى إشباع حب الاستطلاع لديهم بوساطة نظريات خاصة بهم . وهنا يلزمنا أن ندخل في حسابنا الظروف المحيطية بالطفل . ومن هذه الظروف مثلاً ما أحاط بطفولة « لليوناردو دافنشي » فهو ابن غير شرعي امضى السنوات الأولى من طفولته مع أمه دون

(١) الأمراض العصابية هي التي تنشأ عن اختلال في وظيفة الاعصاب بدون أن يظهر مرض عضوي في الاعصاب ذاتها .

(٢) و (٣) المصدر السابق .

أبيه . ومثل هذا الوضع من شأنه أن يقدم للطفل مشكلات لا تواجه غيره من الأطفال (من يعيشون في ظروف عادية) والطفل الذي يواجه مشكلة واحدة يزيد بها على المشكلات التي تواجه سائر الأطفال يظل يتأملها في عمق وانفعال . وايس عجباً بعد ذلك أن يصبح باحثاً منذ فجر الحياة ، وقد كان «ليوناردو» صاحب أبحاث نظرية عميقة الى جانب أعماله الفنية ، وانتهى الأمر في السنوات الأخيرة من عمره الى الانصراف عن الابتداع الفني ، الى البحث والابتكار في ميدان العلم (١) .

والى هنا حاول ان يعلل عبقرية «ليوناردو دافنشي» . ولكن أهذا تعليل حاسم ؟ إن آلافاً يحيط بهم مثل هذه الظروف التي أحاطت بليوناردو فلا تخلق منهم فنانين عظاماً ولا باحثين متعمقين . نعم إنه أراد تعليل مسلك هذا الفنان بأنه ينطبق على حالة خاصة من حالات الكبت يتوافر فيها أن يعجز الكبت الجنسي عن توجيه جزء هام من دافع اللذة الجنسية الى الاشعور فيتجه «الليبدو» (الشهوة) الى التسامي منذ البداية «ويتحول هو نفسه الى حب استطلاع وينضم الى دوافع البحث الذي تحدثنا عنه من قبل ، والذي قلنا إنه يتجه الى الاطلاع على بعض الامور الجنسية، وهناك كذلك يصبح البحث قهرياً وبدلاً من النشاط الجنسي الى حد ما (٢) .

ولكن هذا كذلك لا يفسر عبقرية الفنان . فلماذا اتجه الكبت فيه الى التسامي ؟ لم يجب فرويد على هذا السؤال إجابة واضحة . كل ما هنالك أنه قرر أن النبوغ الفني والاستعداد للانتاج مرتبطان تمام الارتباط بالتسامي ، وأنا لا نستطيع ان نستدل على الاستعداد للتسامي في التحليل النفسي (٣) .

وقد طبق نظريته على أعمال ليوناردو على النحو التالي :

«تحققت لدى ليوناردو الامكانية الثالثة (اي التسامي) فاستطاع ان يتسامى بالجزء الأكبر من الليبدو مدخلاً إياه في دافع البحث ، وتنج عن ذلك عدة نتائج . أهمها أن الحياة الجنسية لليوناردو تعطلت الى حد بعيد (ومن العسير علينا من نمثر على اسم امرأة أحبا ليوناردو) مما أدى الى انحرافه ناحية «الجنسية المثلية» وقد تجلى ذلك في شغفه بأن يجمع حوله شباباً يمتازون بالجمال أكثر مما يمتازون بالاستعداد للتلمذ ، ويحاول ان يتخذ منهم

(١) المصدر السابق .

(٢) المصدر السابق .

(٣) المصدر نفسه .

تلامذة ، لكن أحداً منهم لم ينبغ . ونتج عن ذلك أيضاً أن عجز « ليوناردو » عن إخفاء نواحيه المكبوتة ، فظهرت في آثاره الفنية ، وذلك ما أراد فرويد أن يبينه (أن أعمال الفنان تقدم منفذاً لرغبته الجنسية أيضاً) وقد ظلت الرغبة الجنسية عند ليوناردو مرتبطة بأمه ، لظروف طفولته الخاصة ، مما منع عنه التوفيق في أن يكون علاقات غرامية ناضجة عندما أصبح شاباً ، لأن الشرط الأول لتكوين هذه العلاقات بصورتها السوية ، أن يتخلص الشخص من صورة أمه ، وذلك يتوقف — الى حد بعيد — على مقدار ارتباطه بأيام طفولته ويرى فرويد أن ليوناردو ربما استطاع التغلب على شقائه في حياته الغرامية من خلال نشاطه الفني ، فاستحضر إشباعاً للعصبى الذي عشق أمه ، في مثل هذا الاتحاد الرائع للطبيعتين الانثوية والذكورية كما هو واضح في صورة « يوحنا المعمدان (١) » .

وهذا التعليل لأعمال ليوناردو الفنية ، كالتعليل لعبقريته سواء . نستطيع أن نستعين به في توسعة نطاق بحثنا ، ولقاء أضواء على حياة الفنان وأعماله . ولكننا لا نستطيع أن نتخذ قاعدة مسلمة ولا حقيقة مقررة . لان هناك فجوات كثيرة لا تعليل لها — وهذا طبيعي — ولأن المسألة من أساسها الى هذا الوقت لا تزال في دائرة الفروض العلمية القابلة للمناقشة من أساتذة مدرسة التحليل النفسي أنفسهم ، فأدرك تلميذ فرويد يرى أن عقدة الجنس بسائر مركباتها لا تحل لنا مشكلة النيوغ ، وقد يعتمد في حالة كحالة ليوناردو على تعليل آخر وهو « التعويض » عن النقص . كما أن تلميذه الآخر يونج لا يوافق على اعتبار الفنان مريضاً تنبعث عبقريته من أسباب مرضية ، وهو يميل الى اعتبار « الابداع الفني » نتيجة لعملية « كشف » غير واعية ، يتصل فيها الفرد عن طريق اللاشعور ببعض مكونات « اللاشعور الجمعي » وهو أعمق من « اللاشعور الفردي » فيكون بذلك معبراً عن رغبات غامضة لنوع « الانسان » لا لذاته الفردية في فترة معينة ، وهو يصنع ذلك عن طريق « الحدس » (إدراك الذهن للعمليات اللاشعورية) الذي يصبح في الفنان كأنه وظيفة متميزة . وعن طريقها يتوافق مع العالم بوساطة الرموز اللاشعورية التي يتلقاها خلال عالمه الباطني ، وقد يتم ذلك على حساب الحقيقة ، (فنيته) مثلاً قد أدرك حاجة عصره عن طريق (لاشعوره الجمعي) (والادراك ضرب من الاستجابة ، والاستجابة خطوة نحو التوافق) ومن ثم فقد أعلن موت الآله (في : هكذا قال زرادشت) أي انهيار الرمز القديم والحاجة للمصلح الجديد واتفق

(١) المصدر نفسه .

معه في ذلك شوبنهاور الذي أنكر العالم (١) .

ولكن يونج يقرر ان هذه الخاصية ليست مقصورة على الفنان وحده ، فالأنبياء والحكماء والقادة هم أيضاً يشهدون ذلك الجانب المظلم العميق من اللاشعور الجمعي ، ويدركونه خلال عوالمهم الباطنية ، وهنا نجدنا مرة أخرى إزاء فرض عام يشمل اعمالاً أخرى غير الابداع الفني .

على أن هذا التفسير قد يكون أكثر قبولاً ، من تفسير فرويد وتلاميذه التابعين له ، لأنه لا يحصر الابداع الفني في الدائرة المرضية ، ولا يحسبه مجرد محاولة للتوفيق بين الرغبة في المحرم وبين الشعور بالخطيئة (كـرغبة استمتاع سوفوكليس بأمه في «أوديب» ورغبة شكسبير في قتل العم الممثل للرغبة المكبوتة في «قتل الأب» في «هاملت») بل يعقد الصلة بينه وبين أعمال أخرى منشؤها يشبه الالهام . ولا بأس أن تتصور الالهام الفني في مثل هذه الصورة العلمية التي يعرضها يونج ، وهي الاستجابة غير الشعورية لحاجات وأشواق (الإنسان) من خلال اللاشعور الفردي .

على أنه من المفيد أن نذكر أن علماء التحليل النفسي لم يقصدوا أولاً إلى إيجاد (منهج نفسي) للنقد الفني (إنما رأوا أن العمل الفني صورة من صور التعبير عن النفس ، فدرسوه على هذا الأساس ، حتى لا يدعوا ثغرة في بناء مذاهبهم (٢)) .

أما الذين قصدوا إلى إيجاد هذا المنهج ، فهم فريق من نقاد الأدب أرادوا أن ينتفعوا بما كشفتته الدراسات الفنية - وبخاصة في ميدان التحليل النفسي - فاقتفوا آثار فرويد في دراسة ليوناردو دافنشي ، ويونج في دراسته لمسرحية (فاوست) لجيته ، وإرنست جونز في دراسته (هاملت) لشكسبير .

ومن هؤلاء (هربرت ريد) الذي قام بدراسات على (وردزورث) و(شلي) والاختين (شارلوت وإميلي برونته) وغيرهم .

ويسير «ريد» في بحثه عارضاً معضلات أدبية هامة ، ملتصقاً لها فيها وتعليلاً من علم النفس . فهناك الظاهرة المعروفة بالفترات المتقطعة في حياة النبوع : لم يزدهر شاعر ما في غالب

(١) مستقى من المصدر نفسه .

(٢) المصدر السابق .

الاحياء في فترة بلوغه أوائل رجولته ، ثم يخدم بعد ذلك ؟ لم يجبىء الالهام في نوبات وغالباً في فترات من السنين ؟ لم ترك (ملتن) كتابة الشعر مدة خمس وعشرين منه ؟ لماذا كتب « غراي » قصيدة واحدة فقط رائئة الجودة ؟ لماذا استمرت القريحة الشعرية عند « وردزورث » تخرج نفسها المكونة مدة عشر سنوات ، ثم انحطت بعد ذلك الى فقر نسي (١) ؟ أما تحليل ريد لحياة الأختين الكاتبين « شارلوت وإملي برونته » فقد تناول بحث عوامل الوراثة فيها ، وظروف الاسرة وخصائص أفرادها ، وما كان فيها من ضعف البنية انتقل الى أطفالها ، وكيف ماتت الأم في سن باكرة . فأحدث ذلك هزة عصبية كان لها أثرها في حياة الأختين - وكانت إحداهما في الخامسة والاخرى في الثالثة من العمر - وكيف كان لذلك الحنين إلى الأم المفقودة - من ناحية - وإلى التعلق بالأب من ناحية اخرى أثر في هواجس الأختين وأوهامها ومصائد فنها الكتابي . وقد كانت « إملي » مثالا لظاهرة السييكولوجية المعروفة « ظاهرة التشبه بالذكور أو الرجل » فقد كان القرويون في صغرها يرون فيها ولداً أو أكثر مما يرون بنتاً ، وقد كان في أخلاقها شيء من القوة والقسوة ، ووصفها بعضهم بأنها أقوى من رجل وأكثر سذاجة من طفل . ولكنها كانت مع ذلك وقوراً متزنة من النوع الذي قد يسميه « يونج » داخلي الاتجاه - وقد وجد كل ذلك تعبيراً في كتابها « مرتفعات وذرنيج » الذي يجمع بين القوة والمذوبة (٢) .

وهناك الباحث الانجليزي (ريتشاردز) بجامعة كمبردج الذي لم يكتف بالبحث النظري بل حاول أن يبحث بحثاً تطبيقياً عن تأثير العمل الادبي في قرائه . وكانت خطته في ذلك أن يوزع في أثناء محاضراته قصائد مطبوعة من نظم شعراء مختلفي الشهرة والمنزلة ، ويطلب الى الحاضرين ان يملقوا عليها كتابة . وكان دأبه أن يكتم عنهم اسم ناظم القصيدة وأن يطلب اليهم ألا يضمنوا أسماءهم على أوراقهم ، على أن يظلوا مجهولين . حتى يعبروا كما يشاءون عن آرائهم الصريحة . وكانت هذه الاجابات تجمع بعد اسبوع ، وفي الاسبوع التالي يجعلها موضوع محاضراته - القصائد من جهة ، والملاحظات والتعليقات التي جمعها وبوبها من جهة اخرى - وقد كان معظم هؤلاء طلبة يحضرون لدرجة شرف في اللغة الانجليزية وإلى جانبهم

(١) راجع « بعض التيارات التي أثرت في دراسة الادب » بحث مستخرج من كلية الآداب بجامعة الاسكندرية المجلد الاول سنة ١٩٤٣ للدكتور محمد خلف الله .

(٢) المصدر السابق لخلف الله .

عدد كبير من كانوا يدرسون موضوعات أخرى ، ثم عدد من الخريجين وآخرون غير جامعيين . وقد نشر هذا البحث بكل نواحيه في كتابه « النقد العلمي » وفيه يقول المؤلف : « والعدة التي لا غنى عنها لهذا البحث هي علم النفس ، وأنا حريص كل الحرص أن أواجه الاعتراض الذي قد يوجه الي من بعض علماء النفس ، من أن وثائق الاجابات التي جمعتها لا تعطي دليلاً كافياً على البواعث التي كانت هادي المحيين في كتاباتهم . وعلى هذا فالبحث سطحي ، ولكني أقول : إن مبدأ كل بحث يجب ان يكون سطحياً ، وان تجدد شيئاً تبحثه يكون الوصول اليه سهلاً تلك احدى صعوبات علم النفس ، ولو أنني أردت أن أسبر أعماق اللاشعور من هؤلاء الكتاب حيث توجد البواعث الحقيقية لحبهم أو لكرهاتهم لما يقرأون لكنت اخترعت لهذا الغرض فرعاً من التحليل النفسي . . . ولكن الشعر طريقة إبلاغ . ماذا يبلغ ؟ كيف يبلغه ؟ وقيمة الشيء المبلغ ، ذلك هو موضوع النقد الادبي (١) » .

ومع أن الطريقة التي استخدمها الأستاذ لاتصل — في اعتقادنا — الى نتائج تقريرية بقدر ماتصل الى ملاحظات وصفية ، فإن تعقيبه عليها يوجد الثقة في النفس ، فهو تعقيب متزن ، ملاحظ فيه وظيفة الادب ، ومجال النقد الادبي ، مع التفرقة الكافية بينها وبين طريق التحليل النفسي .



واعلم النفس عامة أنصار يتحمسون له في أوروبا ومصر ، لا يستدلون هذا الاعتدال . فأما نحن فأميل الى الحذر في استخدامه في « المنهج النفسي » ليقى في حدوده المأمونة ، فيساعد مجرد مساعدة على توسيع الآفاق في النظر الى العمل الفني .

وهناك خطر نلمحه من التوسع في استخدام ذلك العلم . وهو أن يستحيل النقد الادبي تحليلاً نفسياً ! وأن يختنق الادب في هذا الجو ، فمن الواضح أن العمل الفني الرديء كالعمل الجيد من ناحية الدلالة النفسية . كلاهما يصلح شاهداً ، فاذا استحال النقد الادبي الى دراسات تحليلية نفسية ، لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة ، لأن المجال لا يتسع للانتباه اليها ، وفرزها ، وتقدير قيمتها ، كما في المنهج الفني — وذلك خطر غير مباشر ، وقد لا يلتفت اليه في أول الأمر ، ولكنه يؤدي الى توارى القيم الفنية وانقارها في لجة التحليلات النفسية !

(١) المصدر نفسه .

وشيء شبيه بهذا — في مجال آخر — قد وقع في كتب « البلاغة » بعد عبد القاهر ، فقد كان المتبع في أيامه أن تختلط قواعد البلاغة بالنقد الفني ، وأن يستشهد على القاعدة البلاغية بالنصوص ، ثم تنقد هذه النصوص نقداً فنياً بين الجمال والقبح فيها — وهذا هو المنهج الصحيح — ولكن « البلاغة » بعد ذلك استقلت على يد السكاكي وأمثاله ، فصارت القاعدة هي المقصود أولاً وأخيراً . والقاعدة تثبت بالمثال الجيد كما تثبت بالمثال الرديء . وعلى هذا أصبحت كتب البلاغة عند المتأخرين معرضاً لنماذج في غاية السخف والرداءة ، تذكر على أنها أمثلة لقواعد البلاغة ، ففسد الذوق فساداً عظيماً .

ونحن نخشى من مثل هذا في الدراسات النفسية . نخشى أن تنسي وظيفة النقد الأدبي — وهي تقويم العمل الأدبي وصاحبه من الناحية الفنية — وتندفع في تطبيقات وتحليلات تستوي فيها دلالة النص الجيد ودلالة النص الرديء .

وهناك مجال آخر للانتفاع بالدراسات النفسية . ذلك هو مجال الخلق الأدبي ذاته . فالكشف عن كثير من الحقائق النفسية — وخاصة في الناحية المرضية حيث أكبر حقول التحليل النفسي — قد يفتح أمام الأدباء عوالم كانت محجوبة — إلى حد ما — عن أذهانهم ، ويزيدهم بصراً بالطبائع والنماذج الانسانية . ويعينهم على صحة وصف الخلجات والبواعث ، وبخاصة في القصة والتشيلية والتراجيم . وقد انتفعوا بهذا كله فعلاً .

ولكن الخطر يجيء للفن من ناحية الاغراق في هذا الانتفاع ، حتى تفرق سمات العمل الفني في غمار التحليلات النفسية ، وحتى يستحيل العمل الأدبي محضراً لجلسة من جلسات التحليل ، أو وصفاً لتجربة معملية ! كما نشاهد في بعض الأعمال الأدبية الحديثة .

وقد فهم بعضهم أن « علم النفس » قد أحاط بالنفس الانسانية خبراً من جميع جهاتها ، وأن فروضه وتعليقاته قد صارت حقائق مسلماً بها ، ويمكن تطبيقها على كل شخصية فردية . وهذا وهم كبير !

كما أن بعضهم لم يتنبه إلى أن عمل الأديب غالباً مضاد في طريقته لعمل المحلل النفسي ، فالمحلل النفسي يميل لتحليل الشخصية إلى عناصر متفرقة ليسهل عليه فهمها وتحليلها ، والأديب ميال إلى تركيب العناصر المفردة ليكون منها شخصية . والشخصية دائماً أكبر من مجموعة العناصر المفردة المكونة لها . لما يقع بين هذه العناصر من التفاعل ، ولأن المحلل النفسي لا يستطيع إطلاقاً أن يصل إلى جميع العناصر المكونة للشخصية .

على أن الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية في الادب كثيراً ما تسبقان وتفوقان « علم النفس » المحدود ، في كشف عوالم النفس ، والاهتداء الى السمات ، والطبائع والتماذج البشرية . فسوفوكليس في « أوديب » وشكسبير في « هملت » و « دستويفسكي » في « المقامر » وأمثالهم ، فقد أمدتهم الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية بما لم يبلغ اليه من جعلوا « علم النفس » هادياً مباشراً .

وانه لجليل أن تنتفع بالدراسات النفسية . ولكن يجب أن تبقى الأدب صبغته الفنية ، وأن نعرف حدود « علم النفس » في هذا المجال .

والحدود التي نراها مأمونة هي أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس ، وأن يظل مع هذا مساعداً للمنهج الفني والمنهج التاريخي ، وأن يقف عند حدود الظن والترجيح ، ويتجنب الجزم والحسم ، وألا يقتصر عليه في فهم الشخصية الانسانية ، فالأدب الصادق يحس بشعوره وملاحظاته في محيط أوسع مما يصل اليه الباحث النفسي . وأن كانت معلومات هذا أدق في محيطه . وألا نعتمد في تصوير الشخصيات في القصة وما إليها على العقد النفسية والعناصر الشعورية وغير الشعورية وحدها . فالأديب يدرك الشخصية الانسانية كلاً مجتمعاً لا تفاريق مجزأة . وتنطبع في حسه وحدة ، تتصرف بكامل قواها في كل حركة من حركاتها . والاعتماد على التحليل النفسي وحده يخلق مضحكات في بعض الاحيان لأنه يجرد الشخصيات من اللحم والدم ، ويحيلها أفكاراً وعقداً . ويبني بعض القصاصين تصرفات أبطالهم على أساس هذه العقد التي كشفها التحليل النفسي ، فتجنيء شخصيات غير بشرية . لأن أصغر شخصية بشرية أكبر في مجموعها من كل ما يملك علم النفس أن يكشفه منها .

وبقدر ما نستخدم كل علم وكل منهج في دائرته المأمونة ، نحصل منه على أفضل نتائج وأمنعها .

وقد تتبعنا تتبعاً سريعاً بجمالاً نشأة المنهجين الفني والتاريخي ، وغوهما وأطوارهما في الادب العربي قديماً وحديثاً ، فالآن نتتبع نشأة « المنهج النفسي » كذلك .

ربما يبدو أن النزعة النفسية فهم الادب ونقده وليدة العصر الحديث ، وأنها وافدة علينا من الغرب ، حيث نمت الدراسات النفسية - وبخاصة التحليلية - غواً عظيماً في هذا القرن الأخير ، وأن الادب العربي لم يعرف هذه النزعة من قبل .

وفي هذا الذي يبدو للنظرة العجلى صواب وخطأ يحسن تمييزهما .

ان استخدام « علم النفس » وما وصلت اليه الدراسات فيه من نظريات مرسومة ، وقواعد محدودة ، وطرائق خاصة ، لفهم الادب وتقدمه .. هي أشياء مستحدثة بلا جدال ، والذين حاولوا عندنا أن ينتفعوا بها قد استمدوها من الغرب فعلاً ، ولم يكن لها - على هذا الوضع - أصول في ثقافتنا العربية الادبية .

فأما تدخل « الملاحظة النفسية » بصفة عامة في فهم الادب وتقدمه ، فهي أقدم من ذلك . كثيراً في الادب العربي ، لأنها عاصرته منذ صدر الاسلام - ان لم يكن قبل ذلك - وتمشت معه في نموه ، حتى بدت في هيئة قواعد ونظريات - على يدي عبد القاهر - في القرن الخامس الهجري . ثم وقفت هناك شأنها شأن الخطوات الاخرى في المنهجين السالفين .

وحقيقة انها حين وجدت في تقدمنا الحديث لم يكن وجودها استئنافاً لتلك الخطوات البعيدة ، انما كان ذلك ابتداء واستمداداً من الغرب ، وربما كان هذا موقفنا - الى حد كبير - في المنهجين : الفني والتاريخي . ولكن لقد آن لنا أن نلتفت الى هذه الجذور الاولى . ولو من وجهة التسجيل والتسلسل التاريخي .

وقد فطن الى قدم الملاحظة النفسية في الادب العربي باحثان فاضلان قبلي ، فعرضاً لبعض مظاهرها إجمالاً - بالقدر الذي أعرض لها الآن - اذ كان عرضها تفصيلاً وتتبعها تتبعاً دقيقاً في حاجة الى بحث خاص مطول عن « مناهج النقد في الادب العربي » . هذان الباحثان الفاضلان هما : الأستاذ أمين الخولي ، وقد نشر فصلاً في المجلد الرابع من الجزء الثاني من مجلة كلية الآداب سنة ١٩٣٩ بعنوان « البلاغة وعلم النفس » . والدكتور محمد خلف الله ، وقد نشر فصلين في هذا الموضوع ، أولهما عن « التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الادب » في المجلد الاول بتاريخ مايو سنة ١٩٤٣ من مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية ، والثاني عن « نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة » في المجلد الثاني من المجلة نفسها سنة ١٩٤٤ .

وحديث الأستاذ الخولي في هذا الموضوع كان لفظة سريعة في ثنايا دعوته لاستخدام « علم النفس » في دراسة البلاغة . وأحب أن أثبت هنا هذه اللفظة بنصها ، لأن لي رأياً خاصاً في صميم الدعوة التي تمثلها ، قد أشرت اليه من قبل :

قال تحت عنوان « صلة قديمة » بعد تعريف البلاغة بأنها « فن القول » والبحث عن الجمال فيه كيف وبهم يكون ؟ : .

فاذا ما نظرنا النظرة الاولى الى البلاغة على هذا البيان القريب لها ، وجدنا محاولتها الفنية في القول ، ليست الا تتبعاً لمواقع رضا النفس ، وعناية بالتأثير فيها . ومن هنا تتصل بعلم النفس ، وتحتاج في دراستها اليه .

اكن ليس على هذا البيان الساذج وحده يقوم اتصال البلاغة بعلم النفس ، بل يتضح ذلك الاتصال بالنظر الدقيق ، وسواء في ذلك صنيع القدماء المتفلسفين في البلاغة وصنيع المتأديين فيها . . .

فالقدماء قسموا البلاغة الى تلك الفنون الثلاثة ، المعاني والبيان والبديع ، ووضعوا لها أقساماً وإبراباً ، ودونوا لها الأصول والقواعد ، وهم في كل ذلك إنما يعرفون البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته ، ويشرحون هذا المقتضى بأنه الاعتبار المناسب الذي يلاحظ ، ويتحدثون عن انكار السامع لما يلقى إليه او موافقته عليه ، او خلو ذهنه ، ويفرقون بين الذكي ، والغبي ، والمعاند ، كما يتكلمون عن رغبات المتكلم ، واتجاه نفسه لما يتحدث عنه ، من حب او كره ، وتلذذ أو تألم ، وما لكل ذلك من أثر في القول .

تلك بلاغة الكلام . وأما بلاغة المتكلم ، فهم لا يعرفونها الا بأمر نفسي محض ، إذ يقولون إنها ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ . وتسرف مطولات كتبهم في الحديث الفلسفي - على المنهج القديم - عن تعريف الملكة ، وبيانها والتمثيل لها ، والحديث عن الجوهر والعرض ، وسائر المقولات .

وليس هذا فقط مظهر وصلهم البلاغة بالأبحاث النفسية عندهم ، بل هم يعرضون لتلك كثيراً حين يتحدثون خلال أبواب البلاغة عن الأبواب النفسية وما تقتضيه ، وما يلائمها من مظاهر كلامية وخصائص أسلوبية ، إذ نراهم يخالفون بين ضرب الخبر باختلاف حال المخاطب ، كما أشرنا الى ذلك ، ويتحدثون عما يلزم في كل ضرب من وسائل التقوية والتأكيد ، وهم يتكلمون عن الأمزجة الانسانية في الفصائل البشرية المختلفة ، وأثرها في صوغ العبارات ، فيفرقون بين المولدين والعرب ، ويرون أن بناء الكلام للمزاج الأعراي يخالف بناء المزاج الدخيل المستعرب ، كما في قصة بشار المشهورة عن بيته الشاهد المعروف :

بكرأ صاحبي قبل الهجير ان ذاك النجاس في التبكير

ويقول خلف الأحمر له : لو قلت يا أبا معاذ . مكان ان ذاك النجاح » بكراً فالنجاح . اح ، كان أحسن ، واجابة بشار له بقوله : انما بنيتها أعرابية وحشية ، فقلت ان ذاك النجاح ، كما يقول الأعراب البدويون ، ولو قلت : بكراً فالنجاح ، كان هذا من كلام المولدين ، ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل في معنى القصيدة : (١) .

والاقدمون هم الذين نسمعهم يتحدثون عن التخيل ، ولعبه بالنفس ، وعن التخيل حتى ليغلط المرء حسه ، وهم الذين يذكرون الايهام والوهم ، ويشرحونها مبينين أثرها في القول ، وهم يذكرون الغيرة وفعلها في النفس ، وأثرها في اخفاء اشياء وحذف اشياء عند القول ، وهم الذين يتحدثون عن التشويق وطلب الاصغاء ومواضع ذلك ووسائله ، والطرق القولية المثيرة له ، وعن الطمع والرغبة الملحة ، والاطماع والايثار ، وعن السرور بخلف الظن وما الى ذلك . وهم الذين شرحوا - في اطالة - تنادي المثاني ، وانواع الترابط بينها فيما يبينونه من جامع وهمي او خيالي او عقلي ، وحقائق تلك الحركات النفسية وفرق ما بينها في تعمق . . . الى غير ذلك من مظاهر الاعتماد القوي على الخبرة بالنفس الانسانية اعتماداً يدل على العلاقة الوثيقة بين البلاغة وعلم النفس ، مع ما لبلاغتهم تلك من ناحية فنية ضيقة المدى ، وناحية علمية فلسفية شديدة التركيب والتعقد .

« ولكني رغم هذا الاتصال الوطيد لم أر من القدماء من لمح هذا الارتباط فيما لمحوا من صلة البلاغة بمختلف العلوم والابحاث - مع ان « علم النفس » كان من معارفهم وبين اقسام فلسفتهم - ولعل ذلك يرجع الى انهم انما كانوا يقصدون من البحث النفسي الوقوف على حقيقة النفس وقواعدها ، دون عناية بالخصائص ووصف المظاهر النفسية في الحياة الانسانية ، وهي الناحية التي اتجه اليها المحدثون حين صدقوا عن تعرف الماهيا والحقائق ، او لعل اهمال القدماء لهذه العلاقة يرجع لغير هذا السبب ، فنحن ندع تعليل هذا الآن لانه ليس من صميم ما قصدنا اليه » .

وهذا التلخيص السريع لخطوات الملاحظة النفسية في البلاغة عند القدماء تلخيص

(١) لعل هذا أدخل في المنهجين : الفني والتاريخي . فبشار لم يكن يعني هنا إلا طرازاً تعبيرياً خاصاً ، لا طرازاً مزاجياً » وحقيقة ان هناك صلة بين المزاج والتعبير ولكن هذه الصلة موجودة في كل ما يختص بعمل أدبي على المعنى الواسع للصلات النفسية الادبية ، غير أن السمة التعبيرية هنا واضحة ، مما يجعل المسألة مسألة تعبيرية ، أو أقرب ما تكون الى هذا الوصف .

جيد مصور، ولكن يبدو منه ومما يليه في كلام المؤلف انه لا يرضى ، لا عن هذه الخطوات الصغيرة فحسب ، ولكن عن المنهج ذاته الذي اتبعه القدماء ، بسبب انهم لم يلتفتوا الى صلة « علم النفس » بالبلاغة ، مع انه كان احد اقسام فلسفتهم . وقد علل هذا بأنهم انما كانوا يقصدون من البحث النفسي الوقوف على حقيقة النفس وقواعدها ، دون عناية بالخصائص ووصف المظاهر النفسية في الحياة ... ، وهو تحليل صحيح .

ونحن مع المؤلف في عدم الوقوف - بطبيعة الحال - عند هذه الخطوات ، فلقد كانت مرهونة بزمانها ، مقيدة بما وصل اليه الأقدمون في البلاغة والنقد الادبي بصفة عامة ، وما وصلوا اليه كذلك في الدراسات النفسية العلمية . . . ولكننا لا نرى ان منهجهم كان مقصراً او خاطئاً . لقد اعتمدوا على « الملاحظة النفسية » في محيطها الواسع ، ولم يقتصروا على « علم النفس » ونظرياته وقضاياها . ونحن لا نزال نرى أن طبيعة الآداب والفنون تلئم مع طبيعة « الملاحظة النفسية » - باطنية او خارجية - أكثر مما تلئم مع « علم النفس » الذي يأخذ صفة « العلم » . وسبيلنا فيما أعتقد ، للارتفاع بالدراسات النفسية في الادب والنقد ، أن نسلك هذا المنهج في حدوده الواسعة ، وألا نتقيد بقواعد « علم النفس » ونوغل في تقييد النقد الأدبي بنظرياته ، لئلا نقع في الاغلاط التي وقع فيها من حاولوا إخضاع قواعد النقد الفني إخضاعاً تاماً للفلسفة ، أو لنظريات العلوم الطبيعية أو البيولوجية ، أو لمذاهب علمية خاصة كمذهب النشوء والارتقاء ، والتي يقع فيها الآن من يحكون نظريات وفروض « الاشعور » والتحليل النفسي ، على هيئة الجزم واليقين .

* * *

وحين ننهي من هذا نشير كذلك الى الباحثين القيمين في هذا الاتجاه للدكتور خالف الله ، وقد تناول في سياق البحث الأول مظاهر الملاحظة النفسية في النقد الادبي القديم على وجه الاجمال ، لا في البلاغة وحدها ، فهو لم يكن مقيداً كزميله بهذا الموضوع الخاص . فانفسح له المجال لاستعراض سريع يدل على مدى عناية النقاد والبلاغيين بالملاحظة النفسية ، أما البحث الثاني فقد خصصه « لأسرار البلاغة » وحده ، فاستطاع ان يتوسع في شرح نظرية عبد القاهر القائمة على أساس نفسي .

وتلخيص الدكتور خلف الله في بحثه ، مع تلخيص الاستاذ الخولي ، يغنيننا عن تلخيص جديد ، فننقله هنا أولاً لنخلص بعده الى تعليق آخر .

جاء في البحث الأول ما يأتي :

« قديماً طرق « ابن قتيبة » - المتوفي سنة ٢٧٦ هـ - بعض النواحي الفنية والمكانية من انتاج الشعر . فذكر أن للشعر دواعي تحت البطيء وتبعث المتكلف ، منها الشراب ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الغضب ، ومنها الشوق ، ومثل هذه بأمثلة طريفة : قال أحمد ابن يوسف لأبي يعقوب الخزيمي : مدائحك في منصور بن زياد - يعني كاتب البرامكة - أشعر من مرثيتك فيه وأجود . قال : كنا إذ ذاك نقول على الرجاء ونحن اليوم نقول على الوفاء ، وبينهما بون بعيد ، وهذه عندي مثل قصة الكميث في مدحه بني أمية وآل أبي طالب فإنه يتشيع وينحرف عن بني أمية بالرأي والهوى ، وشعره في بني أمية أجود من شعره في الطالبين ، ولا أرى علة لذلك إلا قوة أسباب الطمع » .

« ووصف (ابن قتيبة) كذلك الأماكن والاقوات التي يسرع فيها آتي الشعر ويسمح أيه ، وفرق بين الشعراء من حيث الطبع ، وبني على هذا اختلافهم في إجادة بعض الفنون الشعرية ، فهذا « ذو الرمة » مثلاً أحسن الناس تشبيهاً ، وأجودهم تشبيهاً ، وأوصفهم لرمل وهاجرة .. فاذا صار الى المديح والهجاء خافه الطبع » .

« وكذلك فعل (القاضي أبو الحسن الجرجاني المتوفي سنة ٣٦٦ هـ) في مقدمته لكتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه ، فبحث سيكولوجية أهل النقص ، وما يدفعهم الى حسد الأفاضل ، وانتقاص الأماثل ، وحلل الملكة الشعرية ، فرجمها الى الطبع والرواية والذكاء ، وجعل الدربة مادة لها وقوة لكل واحد من أسبابها ، فمن اجتمعت له هذه الحصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الأحسان ، وليس هناك فرق في هذه القضية بين القديم والمحدث والجاهلي والمخضرم والاعرابي والمولد ، يقول أبو الحسن الجرجاني :

وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان ، وإنما سواء في المنطق والعبارة ، وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة . ثم قد يجد الرجل منها شاعراً مفلحاً وابن عمه وجار جنباه ولصيق طنبه بكياً مفجعاً ، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر ، والخطيب أبلغ من الخطيب ، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة؟ وهذه أمور عامة في

جنس البشر لا تخصص لها بالاعصار ولا يتصف بها دهر دون دهر (١) .

ويرجع (أبو الحسن) اختلاف أحوال الشعر من رقة أو صلابة ومن سهولة أو وعورة الى اختلاف الطبائع وتركيب الخلق ، فان سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجاني الجلف منهم كز الألفاظ وعز الخطاب ، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صورته ونعمته وفي جرمه ولهجته . ويمثل المؤلف لهذا شعر عدي بن زيد فهو على جاهلية صاحبه أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة - وهما إسلاميان - ذلك للامانة عدي بن زيد الحاضرة وإبطانه الريف .

وبما فطن له (أبو الحسن) من تلك النواحي رجوع القارئ الى نفسه ، وتأمل حالها عند إنشاد الشعر الرقيق ، وتفقد ما يتداخلها من الارتياح ، ويستخفها من الطرب ، ويتصور تلقاء ناظرها من سابق ذكرياتها إذا سمعت هذا الشعر .

وهذا التعميل على التأمل الباطني أو فحص المرء نفسه يستعمله (عبد القاهر الجرجاني) المتوفي سنة ٤٧١ هـ استعمالاً مرفقاً في شرح نظرياته في النظم في كتابه « دلائل الإعجاز » . وهو وإن كان فاسجاً في هذه الناحية على منوال « أبي الحسن » فهو أول مؤلف في الأدب العربي عالج موضوعه في طريقة علمية منظمة ، وجمع بين وجهة النظر الواضحة والاستقراء الدقيق . وهو يبيّن كتابه الآخر « أسرار البلاغة » على أساس نظرية نفسانية واضحة يقررها في فاتحة الكتاب كما يلي :

فاذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد ثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق ، وعذب سائح ، وخلوب رائع ، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع الى أجراس الحروف (٢) والى ظواهر الوضع اللغوي ، بل الى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده .

ثم يأخذ في تطبيقها في أبواب بلاغية مختلفة ، كباب الجناس وأبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة . فهو - مثلاً يرجع سر تأثير التمثيل الى علل وأسباب نفسية : « فأول ذلك .

(١) في هذا ما يخالف « المنهج التاريخي » ويبطل قاعدة أساسية من قواعده « المؤلف » .

(٢) سبق أن أبدينا رأينا في إغفال عبد القاهر لقيمة الإيقاع الموسيقي في العبارة وهو جزء لا يتجزأ

من دلالتها النفسية وجمالها الفني . . « المؤلف » .

وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي الى جلي ، وتأتيها بصريح بعد مكني ، وأن ترد من الشيء تعلمها إياه ، الى شيء آخر هي بشأنه أعلم .. لأن العلم المستفاد من طرق الحواس ، او المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة ، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام .

وضرب آخر من الأندلس وهو ما يوجب تقدم الالف .. ومعلوم أن العلم الاول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع . ثم من جهة النظر والروية فهو - اذن - أمس بها رحماً ، وأقوى لديها ذمماً ...

وضرب ثالث أطف مأخذاً وهو أنك « اذا استقرت التشبهات وجدت التباعد بين الشيتين كلما كان أشد كانت الى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها الى أن تحدث الأريحية أقرب ، وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف ، والمثير الدفين من الارتياح ... أنك ترى بها للشيتين مثلين متباينين . ومؤلفين مختلفين . وترى الصورة الواحدة في السماء والارض ، وفي خلقة الانسان وخلال الروض ... (١) .

ثم هنالك ضرب رابع ، وهو أن المعنى اذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينبغي لك بعد ان يحوجك الى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له ، والهمة في طلبه ، وما كان منه أطف كان امتناعه عليك أكثر ، وإبائه أظهر ، واحتجابه أشد ، ومن المركوز في الطبع أن الشيء اذا قيل بعد الطلب له ، والاشتياق اليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيلاً أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وأطف وكانت به أضن وأشغف .

وعلى أسس مثل هذه يفسر عبد القاهر بعض ظواهر الذوق ، فالعقد من الشعر والكلام - مثلاً - لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه الى الفكر على الجملة ، بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرفه ، ويشيك طريقك الى المعنى ، ويوعر مذهبك نحوه ، بل ربما قسم فكرك وشعب ظنك ، حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تتطلب .

« وجهة السحر في التشبيه المقلوب ، أنه يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر ، ويفيدكها من أن يظهر ادعائه لها . لأنه وضع كلامه موضع من يقيس على أصل متفق عليه ، ويزجي الخبر عن أمر مسلم . لا حاجة فيه الى دعوى ولا إشفاق من خلاف » .

(١) في هذه لحة « جمالية » ترى سمات الجمال الموحد في مظاهر مختلفة من المشاهد .. « المؤلف » .

وجاء في البحث الثاني الخالص بأسرار البلاغة لعبد القاهر ما يأتي :

والفكرة الرئيسية التي تبرز في كتاب « أسرار البلاغة » لعبد القاهر ، التي يصح أن نعتبرها نظريته في الادب هي : « أن مقياس الجودة الادبية تأثير الصور البيانية في نفس متذوقها » والفكرة في ذاتها فكرة انسانية قديمة . فقد تنبه الناس منذ العصور البعيدة الى أن الادب نوع من الابانة وآلة للتواصل الفكري ؛ وأن نجاحه يكون على قدر نفاذه الى عقول سامعيه وقلوبهم . اذن ليس من العجيب أن نظفر بإشارات هنا وهناك - في كتب المؤلفين السابقين من عرب وغير عرب - الى فكرة التأثير الادبي . ومعظم النظريات الخالدة في العلم لا تعدم أن تجد لها سوابق في إشارات المتقدمين وكتابتهم . ولكن الفكرة التي تستحق اسم نظرية هي ما كان لصاحبها فضل عرضها ، وتحقيقها ، وتعليلها ، واستقراء أمثلتها - وإزالة ما يعرض لها من شبهات ، ومحاولة تطبيقها في ميدان الدراسة الخاصة .

وهذا هو ما قام به عبد القاهر في فكرة التأثير الادبي ، فقد عرضها - أولاً - فرضاً - كدأب العلماء في عرض نظرياتهم . ثم رسم الخطة لتحقيقها ، فناقشها في الجناس ، والحشو ، والطباق ، وما إليها ، ثم فصل القول فيها تفصيلاً بارعاً في أبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة ، وكلما قطع مرحلة وقف ليحقق مثلاً ، او يزيل شبهة ، او يجيب على اعتراض . وهو لا يكتفي بشرح الظاهرة وتطبيقها ، ولكنه يحاول ان يلتمس لها العلل والاسباب ، كما فعل في أسرار جودة التمثيل ، وهو لا يترك فرصة من الفرص الا انتهرها للحض على المعرفة المنظمة ، والوصول الى العلل الاولى للأشياء ، والخروج من ربة التقليد الفكري الذي كان قد غل أذهان الناس في عصره .

« وهذه النظرة التأثيرية في جودة الادب جزء من تفكير سيكولوجي أعم يطبع كتاب (الاسرار) كله بطابعه ؛ فالمؤلف لا يفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى الى تجربة الطريقة النفسانية التي يسميها المحدثون (الفحص الباطني) وذلك أن تقرأ الشعر ، وترقب نفسك عند قراءته وبعدها ، وتتأمل ما يعروك من الهزة والارتياح والطرب والاستحسان ، وتحاول أن تفكر في مصادر هذا الاحساس « فاذا رأيتك قد ارتحت واهتزت واستحسنت ، فانظر الى حركات الاربعية مم كانت ، وعند ماذا ظهرت » .

ثم يخوض بك في سيكولوجية الالف والغرابية ، والبيان والمشاهدة ، والخلاف والوافق ، والسهولة والتعقيد ، وأثر كل منها على النفس ، ويتعرض لشرح الادراك وقياسه .

أولاً على المعلومات التي ترد من طريق الحس ، ثم ازدياد ثروته بعد ذلك من طريق الروية والتأمل ، ويميز لك بين إدراك الشيء جملة وإدراكه تفصيلاً ، فيحدثك هنا حديثاً يذكر النظرية الحديثة التي يسميها علماء النفس نظرية (الجشتالت) أو (الهيكل العام) والتي تقوم في أساسها على اعتبار أن الإدراك ليس مجموعة حسوس جزئية تتضام فتؤلف الشيء المدرك في ذهنك ، ولكن الفكر ينفذ في اللحظة الأولى - بنوع من البصيرة - إلى هيكل الشيء جملة ثم يتبين بعد تفاصيله ودقائق أجزائه ، وما بينها من صلات . ولهذا النظرية شأن كبير في الدراسات الانسانية الحاضرة .

« ومن العناصر الانسانية البارزة في نظرية المؤلف ، حرصه من مكانة الذوق والطبع والحس الفني في المتعة الادبية ، فهو يقول لك في الكلام على الاستعارة والتخيل . وهذا موضع في غاية اللطف ، لا يبين إلا اذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالهمس ، وكسرى النفس في النفس ، (أسرار ٢٦٦) ويقول لك في التفرقة بين الحقيقة والمجاز : « وأنت اذا نظرت إلى الشعر من جهته الخاصة ، وذوقته بالخاصة المهيأة لمعرفة طعمه ، لم تشك في ان الأمر على ما أشرت لك إليه ، (٣٠٧) وتكرر الإشارة إلى هذا في « الدلائل » فيقول في حسن الاستعارة والتشبيه : « وهذا موضع لا يتبين سره إلا من كان ملتهب الطبع حاد القريحة (دلائل ٤٤٦) ويقول في تحليل ما يصادف مع خصومه في نظريته من عناء : « لأن الزايات التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها ، أمور خفية ومعان روحية ، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها ، وتحدث له علماً بها ، حتى يكون مهياً لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة يجدها في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة . ثم يقول : « فكيف بأن ترد الناس عن رأيهم في هذا الشأن ، وأصلك الذي تردم إليه ، وتمول في محاجتهم عليه استشهاد اقراءك ، وسبر النفوس وفليها ، وما يعرض فيها من الاريجية عندما تسمع ؟ » .

ولعلنا هنا قد أثبتنا ما قصدنا إليه في هذا البحث من أن عبد القاهر صاحب نظرية في النقد الادبي ، يستحق بها أن يأخذ مكانه في تاريخ هذه الدراسات ورجالها المحققين ، وأن هذه النظرية ذات طابع سيكولوجي وذوق واضح ، وأنها بهذا الطابع - وبين صاحبها والعصر الحاضر تسعة قرون - تمت بكبير صلة إلى اتجاه من أهم الاتجاهات المعاصرة في دراسة النقد ، يقوم على العناية بالمناصر الأصلية في الفن وبنواحي تأثيره في النفوس ، وإذن فلنا ان نقول

إن هذه النظرية كانت خطوة في الطريق الصحيح ، وأنها جديرة بالالتفات والنقد من دارجي البيان العربي الحديث . وإنما تصلح ان تكون أساساً لنظرية حديثة في النقد العربي أوسع وأدق ، تسير في المنهج التجريبي التحليلي — والذوق العلمي — الذي ابتدأه عبد القاهر ، وتنهض بما لم يفتن إليه من نواحي النظرية الأدبية ، وتبين ما أجمله من مسالك الأدب الى النفوس ، وتعالج ما أشار إليه من ضروب الصور الذهنية التي تثيرها فنون البيان منتفعة في ذلك بالدراسات الأدبية الحديثة ، وبما وصلت اليه الفروع الانسانية المختلفة التي تمت الى الأدب والفن بأوثق الصلات ... »

* * *

هذه المقتبسات تفي بالحاجة في بيان خطوات « المنهج النفسي » في النقد العربي القديم بوجه عام . فلنأخذ في التعليق عليها .

بالعودة الى طوائف الاسئلة التي قلنا في أول هذا الفصل المنهج النفسي يتصدى الاجابة عليها ، نجد ان النقد العربي القديم قد حاول أن يجيب على شيء قليل من الطائفة الاولى ، وشيء أكثر من الطائفة الثالثة . أما الطائفة الثانية فلم يكدهم يعرض لها إلا نادراً . حاول ان يجيب عن بواعث العمل الأدبي الداخلية والخارجية ، وتأثراته بالحالة النفسية لقائله ، وبالظروف المحيطة به ، وذلك من الطائفة الاولى . وحاول ان يجيب عن العوامل التأثيرية للعمل الأدبي في نفوس الآخرين . ولم يشأ ان يقول شيئاً ذا بال عن دلالة العمل الأدبي على نفس صاحبه .

وكانت هناك لفتات نفسية قوية في الناحية الاولى ، لوحظت فيها عواطف القائل ومشاعره الباطنية وأثرها في القول . ذلك مثل تعليمهم لبعض « الاطناب » بال تكرار ان ذلك لتلذذ او التحنن مثل قول الشاعر :

أقول لصاحبي والعيس تهوى	بنا بين المنيفة فالضهار
تمتع من شميم عرار نجد	فما بعد العشية من عرار
ألا يا حبذا نفحات نجد	وريا روضه غب القطار
وعيشك إذ يحل القوم نجدا	وأنت على زمانك غير زار
شهور ينقضين وما شغرتنا	بأنصاف لمن ولا سرار

او « لمظم الخطب » مثل ابيات مهمل التي يكرر فيها أكثر من عشرين مرة « على ان

ليس عدلاً من كليب ، ، وايات الحارث بن عباد التي كرر فيها كذلك : « قرباً مربوط النعمة مني » .

ومن ذلك التفاته رجل كأبي الحسن الجرجاني في الوساطة الى الارتباط بين التعبير وطبع صاحبه - وقد وردت في مقتبسات الدكتور خلف الله - ونعيدها هنا كاملة لما فيها من لفظة طريفة . .

« . . وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتباين فيه احوالهم فيرق شعر اقدم ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ اقدم ويتوعر منطق غيره . وانما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق ، فان سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وانت تجد ذلك ظاهراً في اهل عصرك وابناء زمانك، وترى الجاني الجلف منهم كز الالفاظ معقد الكلام وعر الخطاب حتي إنك ربما وجدت الفاظه في صورته ونغمته ، وفي جرسه ولهجته ، ومن شأن البداوة ان تحدث بعض ذلك ، ولأجله قال النبي ﷺ « من بدا جفا ، ولذلك تجد شعر عدي وهو جاهلي اسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما إسلاميان ، ملازمة عدي الحاضرة وإبطانه الريف ، وبعده عن جلالة البدو وجفاء الأعراب ، وترى رقة الشعر اكثر ما تأتيك من قبل العاشق المقيم ، والغزل المتهالك ، فاذا اتفقت لك الدماثة والصبابة ، وانضاف الطبع الى الغزل فقد جمعت لك الرقة من اطرافها » .

والتفات ابي هلال العسكري الى اثر الحالة النفسية والذهنية والجسدية في قوة الشعر او ضعفه، ونصيحته للأدباء الا يكدوا قرائنهم كدأ لئلا تنضب وتنزع ! والتفاتة الى مرحلة الحضانة والتحضير قبل البدء بالتعبير. وذلك حين يقول: « اذا اردت ان تصنع كلاماً فأخطر معانيه ببالك ، وسوق له كرائم اللفظ واجملها على ذكر منك ، ليقرّب عليك تناوّلها ، ولا يتعبك طلبها ، واعمله ما دمت في شباب نشاطك ، فاذا غشيك الفتور ، وتخونك الملل فأمسك . . فان الكثير مع الملل قليل ، والنفيس مع الضجر خسيس . والحواطر كالإنايس يسقى منها شيء بعد شيء ، فتجد حاجتك من الري ، وتنال اربك من المنفعة ، فاذا اكثرت عليها نضب ماؤها وقل عنك غناؤها .

... « واعلم ان ذلك اجدى عليك مما يعطيك يومك الاطول بالكدر والمطالبة والمجاهدة والتكلف والمعاودة . ومهما اخطأك لم يخطئك ان يكون مقبولا قصداً ، وخفيفاً على اللسان سهلاً ، وكما خرج عن ينبوعه ونجم من معدنه » .

ويعدد صاحب « العمدة » حالات لشعراء في دوري النشاط والجمول ويعمل اسبابها تين
الحالتين بما يدخل في باب الملاحظات النفسية الباطنية فيقول :

« ولا بد للشاعر وان كان فعلاً حاذقاً مبرزاً من فترة تعرض له في بعض الاوقات إما
لشغل يسير ، او موت قريحة ، او نبو طبع ، في تلك الساعة او ذلك الحين . وقد كان
الفرزدق وهو فحل مضر في زمانه يقول « تمر على الساعة وخلع ضرس من اضراسي اهون
على من عمل بيت من الشعر » ثم إن للناس ضروباً مختلفة يستدعون بها الشعر ، فتشجذ
القرائح ، وتنبيه الخواطر ، وتلين عريكة الكلام وتسهل طريق المعنى . كل امرئ على
تركيب طبعه ، واطراد عادته . . قال بكر بن النطاح الحنفي : « الشعر مثل عين الماء ، إن
تركته اندفنت ، وان استهنتها هنت » وليس مراد « بكر » أن تستهن بالعمل وحده ، لأننا
نجد الشاعر تسكل قريحته مع كثرة العمل مراراً ، وتنزف مادته ، وتنفذ معانيه ، فاذا أجهم
طبعه أياماً ، وربما زماناً طويلاً ، ثم صنع الشعر . جاء بكل آبدة ، وانهمر في كل قافية شاردة ،
وانفتح له من المعاني والألفاظ ما لو رامه من قبل لاستغلق عليه ، وأبهم دونه ، لكن
بالمذاكرة مرة ، فانها تقدح زناد الخاطر وتفجر عيون المعاني ، وتوقظ أبصار الفطنة ، وبطالمة
الأشعار كرة ، فانها تبعث الجسد ، وتولد الشهوة .

« ومثل ذو الرمة : كيف تفعل إذا انقلد دونك الشعر ؟ فقال : كيف ينقفل دوني
وفي يدي مفتاحه ؟ قيل له وعنه سألتك : ماهو ؟ قال « الخلوة بذكر الاحباب » . .

وقيل لكثير : كيف تصنع اذا عسر عليك الشعر ؟ قال أطوف في الرباع الخيلة ، والرياض
المعشبة ، فيسهل علي أرسنه ، ويسرج إلى أحسنه . .

وقال الأصمعي : ما استدعى شارد بمثل الماء الجاري ، والشرف العالي ، والمكان الخالي ،
وقيل الخالي ، يعني الرياض .

وحدثني بعض أصحابنا من أهل المهديّة ، وقد مررنا بموضع بها يعرف بالكدية هو أشرفها
أرضاً وهواء . قال : جئت هذا الموضع مرة ، فاذا عبد الكريم على سطح برج هنالك ، وقد
كشف الدنيا . فقلت ، أبا محمد . قال : نعم . قلت ما تصنع ها هنا ؟ قال : ألقح خاطري ، وأجلو
ناظري ، قلت : فهل نتج لك شيء ؟ قال : ما تقر به عيني وعينك ان شاء الله تعالى . وأنشدني
شعراً يدخل مسام القلوب رقة . قلت : هذا اختبار منك اخترعته ؟ قال : برأي الأصمعي .

وقالوا : كان جرير إذا أراد أن يؤيد قصيدة صنعها ليلاً ، يشعل سراجاً ويعتزل ، وربما

علا السطح وحده فاضطجع ، وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه . يحكى أنه صنع ذلك في قصيدته التي أخزى بها بني نمير . .

وروي أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ، ركب ناقته ، وطاف خالياً منفرداً وحده في شهاب الجبل ، وبطون الأودية ، والأماكن الخربة الخالية ، فيعطيه الكلام قيادة . حكى ذلك عن نفسه في قصيدته الفائية : « عرفت بأعشاب وما كدت تعرف » . .

وقيل لأبي نواس : كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ قال : أشرب ، حتى إذا كنت أطيّب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران ، صنعت ، وقد داخني النشاط وهزني الأريحية . .

... وكان أبو تمام يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره . حكى ذلك عنه بعض أصحابه قال : استأذنت عليه ، وكان لا يستتر عني ، فأذن لي ، فدخلت في بيت مصهريج ، قد غسل بالماء ، يتقلب يميناً وشمالاً ، فقلت : لقد بلغ بك الحر مبلغاً شديداً قال : لا . ولكن غيره ! ومكث كذلك ساعة ، ثم قام - كأنما أطلق من عقال - فقال : الآن أردت . ثم استمد وكتب شيئاً لا أعرفه ثم قال : أتدري ما كنت فيه منذ الآن ؟ قلت : كلا قال : قول أبي نواس « كالدهر فيه شراسة وليان » أردت معناه فشمس علي ، حتى أمكن الله منه فصنعت !

شرست بل لنت بل قانيت ذاك بدا فأنت لا شك فيك السهل والجبل
« ولعمري لو مسكت هذا الحماكي ، لنم هذا البيت بما كان داخل البيت ، لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمل بين . . »

ثم يمضي في سرد مثل هذه الحالات والتعليق على بعضها في فصل كامل بعنوان « باب عمل الشعر » ، وشجذ الفريحية له « يستغرق نيفاً وسبع صفحات من هذا الطراز . ومن ذلك ما ذكره ابن قتيبة من قوله : « وللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف ، منها الشراب ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الشوق الخ ، وما قيل عن أشعر الشعراء : « امرئ القيس إذا ركب الخ ،

وهذا وأمثاله إنما هو ملاحظات نفسية باطنية وخارجية عن بواعث العمل الأدبي الداخلية والخارجية ، وعلاقة القول بقائله ، وتأثره بمزاجه وحوافزه وظروفه .

* * *

وقد كانت العناية بأثر القول في الآخرين أكبر من هذا ، فمعظم الاهتمام كان موجهاً إلى هذا الغرض بحكم ظروف الشعر العربي إبان الدراسات النقدية القديمة . كانت وظيفة الشاعر قريبة من وظيفة الخطيب : في الفخر بالنفس والقبيلة ، وإثارة الحماسة في المناسبات الكثيرة ، والمدح والهجاء . . وكل هذه مواقف تستدعي العناية بأثر القول في نفوس الآخرين أكثر من العناية بالدراسة الباطنية لبواعث القول - وذلك على عكس ما تحاوله المدرسة الحديثة المعتمدة على التحليل النفسي - أما دراسة القائل في قوله ، وتصوير خصائصه النفسية من أعماله ، فهذا فيما يبدو كان خارجاً على طبيعة النقد حينذاك ومجالة .

وتبدو العناية بأثر القول في الآخرين واضحة في كثير مما نقله الدكتور خلف الله واقتبسناه هناك ، وفي تلخيص الاستاذ الخولي . وبعضهم يذكره في صورة ملاحظات أولية ساذجة ، وبعضهم يقرره ويتفحصه في نظريات قائمة كمبدد القاهر في « أسرار البلاغة » .

ونضيف هنا بعض أمثلة أخرى تصور هذه العناية .

يقول صاحب الوساطة :

ومع التكلف المقت ، وللنفس عن التصنع نفرة ، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة ، وذهاب الرونق ، وإخلاق الديباجة ، وربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن كالذي تجده كثيراً في شعر أبي تمام ، فانه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه ، فحصل منه على توعير اللفظ ، وتبجح في غير موضع من شعره فقال :

فكأنما هي في السماع جنادل وكأنما هي في القلوب كواكب

« فتعسف ما أمكن ، وتغلغل في التعصب كيف قدر ، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع » فتحمله من كل وجه ، وقرصل إليه بكل سبب ، ولم يرض بهاتين الخلتين ، حتى اجتلب المعاني الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية ، فاحتمل فيها كل غث ثقل « وأرصد لها الأفكار بكل مسيل ، فصار هذا الجنس من شعره اذا قرع السمع لم يصل إليه القلب الا بعد اتعاب الفكر ، وكد الخاطر ، والحمل على القريحة فان ظفر به ظفر بعد العناء والمشقة ، وقد حسره الاعياء وأوهن قوته الكلال . وتلك حال لاتهش فيها النفس للاستمتاع بحسن ، او الالتذاذ بمستطرف وهذه جريرة التكلف » .

ويعلق على قول لأبي تمام فيقول :

« وأي شعر أقل ماء ، وأبعد من أن يرف عليه ريحان القلوب من قوله :

خشتت عليه أخت بني الخشين وأنجح فيك قول العاذلين
ألم يقنعك فيه لهجر حتى بككت لقلبه هجراً بين

فهل رأيت أغث من بككت (١) في بيت نسيب ؟ .

ويقول في موضع آخر عند الكلام على البحثري :

« وانما أحلتك على البحثري لأنه اقرب بنا عهداً ، ونحن به أشعر أنساً ، وكلامه أليق
بطباعنا وأشبه بماداتنا . وانما تألف النفس ماجانسها ، وتقبل الأقرب فالأقرب اليها » .

وأبو هلال العسكري يقول في الصناعتين : « والنفس تقبل اللطيف ، وتنبو عن الغليظ ،
وتقلق من الجاسي البشع ، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن الى ماوافقها ، وتنفر عما
يضاهاه ويخالفه ، والعين تألف الحسن وتقذى بالقبيح ، والأنف يرتاح للطيب وينفر المنين .
والفم يلتذ بالحلو ويمج المر ، والسمع يتشوف للصواب والذايغ وينزوي عن الجهير الهبائل ،
واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن ، والفهم يأنس من الكلام بالمعروف ، ويسكن الى المألوف
ويصغي الى الصواب ، ويهرب من المحال ، ويتأخر عن الجافي الغليظ ... » .

ومن ملاحظات صاحب الوساطة البارة قوله - حكاية عن مناصريه - في وظيفة النقد
والشعر والذوق :

« ولسنا ننازعك في هذا الباب ، فهو باب يضيق بمجال الحجة فيه ، ويصعب وصول
البرهان اليه ، وانما مداره على استشهاد القرايح الصافية ، والطبايع السليمة ، التي طالت
تمارسها للشعر ، فحذقت نغمه . وأثبتت عياره ، وقويت على تميزه وعرفت خلاصه ، وانما
نقابل دعواك بانكار خصمك ، وتعارض حججتك بالزام مخالفك ، اذا صرنا الى ما جعلته من
باب الغلط واللعن ، ونسبته الى الاحالة والمناقضة . فأما وأنت تقول : هذا غث مستبرد ،
وهذا متكلف متعسف ، فانما تخبر عن نبو النفس وقلة ارتياح القلب اليه ، والشعر لا يجب الى
النفوس بالنظر والحاجة ، ولا يحلي في الصدور بالجدال والمقايسة ، وانما يمطفها عليه القبول
والطلاوة ويقربها منة الرونق والحلاوة . وقد يكون الشيء متقناً محكماً ولا يكون حلواً
مقبولاً ، ويكون جيداً وثيقاً ، وان لم يكن لطيفاً رشيقاً ، وقد تجدد الصورة الحسنة والحلقة

(١) يقول الشارح انه لم يعرف لهذه اللفظة معنى ولم يجدها في ديوان أبي تمام ولم نجدها نحن في

الديوان . ولكننا وجدنا معناها في القاموس : بكل : خلط !

التامة مقلية ممقوتة ، وأخرى دونها مستحلاة موموقة (١) . ولكل صناعة اهل يرجع اليهم في خصايصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها .

وقد ردد هذه النعمة تليذه « عبد القاهر » في آخر « دلائل الاعجاز » ، أيضاً في فصل خاص « في بيان أن العمدة في إدراك البلاغة ، الذوق والاحساس الروحاني » . كما ردها في « أسرار البلاغة » .

وقد يتحدثون عن الشعر على أنه صناعة . ويشرحون الاسباب التي تجعلها تروق لدى السامعين وتستعذب من جهة البراعة والصناعة ، فيقول صاحب الوساطة مثلاً :
« والشاعر الخاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة ، فانها المواقف التي تستعطف اسماع الحضور ، وتستميلها الى الاصغاء ، ولم تكن الاوائل تخصها بفضل مراعاة وقد احتذى البحري على مثالهم إلا في الاستهلال ، فانه عني به ، فاتفقت له فيه محاسن ، فأما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كل مذهب واهتما به كل اهتمام ، واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد ، وأحسن وزاد » .

وقبله يقول ابن قتيبة عن وظيفة النسيب في مطلع القصيدة :

« . . . ثم وصل بعد ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الشوق ، وألم الوجد والفراق ، وفرط الصباية ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف اليه الوجوه ، ويستدعي به إضغاء الاسماع اليه ، لأن النسيب قريب من النفوس ، لا يبط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يخلو احد من ان يكون متعلقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم حلال او حرام . . . »

وابن رشيق في « العمدة » يذكر كلاماً كهذا عن وظيفة النسيب .

ومن هذه النماذج ، النماذج التي جاءت فيما اقتبسناه من قبل ، نصل الى ما قررناه وهو أن الملاحظة النفسية في النقد القديم ، قد عتيت بشيء من طوائف الاسئلة التي يثيرها « المنهج النفسي » في النقد الحديث ، ويتصدى للاجابة عليها .

وقد وصل في بعضها إلى نظريات قائمة ، واكتفى في بعضها بملاحظات متفرقة . وكان للمنهج نصيبه على كل حال ، من هذا النقد الموعغل في بطون التاريخ .

* * *

(١) هذا فهم صحيح للشعر يقابل الفهم الشكلي لقدامة !

فأما في العصر الحديث فقد نما « المنهج النفسي » نمواً عظيماً ، نما على يدي الدكتور طه حسين في كتابيه الأول والثاني عن أبي العلاء ، وفي سائر كتبه ، على نحو ينقص في بعضها ويزيد في البعض الآخر ، ونما على يدي الاستاذ العقاد في سائر دراساته عن الشخصيات الأدبية في مقالاته المتفرقة في « الفصول » و « المطالعات » و « المراجعات » و « ساعات بين الكتب » ثم تبلور واتضح في كتابه عن « ابن الرومي حياته من شعره » و كتابه عن « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » وفي كتابيه عن « عمر بن أبي ربيعة » و « جميل بثينة » ونما على يدي الاستاذ المازني في مقالاته المتفرقة في « حصاد المهشم » و « خيوط العنكبوت » ثم في كتابه عن « بشار » ، على يدي الاستاذ أمين الخولي في بحثه الذي أشرنا إليه من قبل وفي كتابه « رأي في أبي العلاء » ، وظهرت آثار هذا المنهج كذلك في دراسات الدكتور اسماعيل آدم عن « توفيق الحكيم » و « خليل مطران » وفي دراسات الدكتور محمد خلف الله النفسية وسواها ، كما ظهرت في كتابي « التصوير الفني للقرآن » و « كتب وشخصيات » لمؤلف هذا البحث . وتفتشت على وجه العموم في الدراسات النقدية الحديثة . ولكن لم ينفرد « المنهج النفسي » إلا نادراً ، فقد كان المنهجان الآخران يمتزجان به في معظم هذه الدراسات التي أشرنا إليها ، فيبدو في معظمها عاملاً مساعداً . وإن كان في بعضها خيراً يتبدى عاملاً رئيسياً .

وتناولات هذه الدراسات والمؤلفات كثيراً من الأسئلة التي يتصدى « المنهج النفسي » للإجابة عليها . وسنرى من النماذج التي نعرضها فيما يلي صورة بما بلغ المنهج من النمو في هذه الدراسات المستحدثة .

* * *

من كتاب « مع أبي العلاء في سجنه » الدكتور طه حسين .
وفي الفقرات التالية يتحدث عن السبب النفسي لأن يشق أبو العلاء على نفسه في « اللزوميات » فيلزم فيها مالا يلزم من القوافي ، وينظم فيها على جميع الحروف ، ومنها الصعب الذي لا يرد فيه الشعر ، ويتكلف في ذلك كله تكلفاً ظاهراً يفسد الشعر إفساداً ، ويرجع هذا كله إلى الفراغ وقسوته ، وعبت الشيخ بهذه الصعوبات لتمضيته ، فيقول :
وكانت نتيجة لزومي للشيخ آناء الليل وأطراف النهار شهراً أو بعض شهر هي هذه

التي أريد ان اصورها لك ، وأعرضها عليك . وأول ما اواجهك به من ذلك ، وأنا اقدر أنك ستلقاه منكرآ له تأثراً عليه ، وهو ان اللزوميات ليست نتيجة الجد والكد ، وانما هي نتيجة العبث واللعب ، وإن شئت فقل : انها نتيجة عمل دعا اليه الفراغ ، ونتيجة جسد جرد اليه اللعب . ولأوضح ذلك بمض التوضيح فقد أهديء من ثورتك ، وأحول إنكارك الى إقرار واعتراف .

فقد لزم أبو العلاء داره لا يرحها نصف قرن كم يكون من سنة ومن شهر ومن أسبوع ومن يوم ومن ساعة ، وقدر أنك اضطرت الى ان تلزم سجناً من السجون ، وليكن هذا السجن دارك التي رتبها كما تريد وتهوى اثناء هذا الدهر الطويل . فهل تتصور احتمالك للقامة في هذا السجن اثناء هذه الاعوام المتصلة ، في حياة مطردة مستوية ، يشبه بعضها بعضاً كما يشبه الماء الماء ؟ وهل تقدر ان القوانين المدنية الحديثة حين أرادت ان تشق على المجرمين وتلائم بين جرائمهم الشنيعة وآثامهم القبيحة ، وما تترك هذه الآثام والجرائم في حياة الافراد والجماعات من آثار ليست أقل منها شناعة وقبحاً ، وبين العقوبات المتكافئة لها ، الرادعة لهم ولأمثالهم عنها وعن أمثالها ، فقد فرضت السجن مع الفراغ ومع العمل اليسير أو الشاق آماداً تختلف طولا وقصراً ، ولكنها لا تبلغ نصف هذا الدهر الذي لزم فيه أبو العلاء سجنه بل لعلها لا تتجاوز ثلثه في أكثر الأحيان ؟ ومن الحق ان أبا العلاء لم يقبض عليه ، ولم يفرض على نفسه الراحة المتصلة ، والفراغ المطلق ، فما أظنه كان يستطيع ان يحتمل ذلك أو يصبر عليه ، ولكنه كان يقرأ كثيراً ، ويملي كثيراً ، ويلقي التلاميذ والطلاب والزائرين فيتحدث اليهم ويسمع منهم .

ولكن هذا كله على كثرته وتنوعه لا يستطيع أن يملاً وقت الشيخ ، ولا ان يغير ما فيه من التشابه والاستقرار والاطراد ، ولم يكن أبو العلاء ينفق وقته كله مع الناس قارئاً او مملياً او متحدثاً ، وانما ينفق بعض هذا الوقت في هذه الاعمال ، وينفق بعضه الآخر فارغاً لنفسه خالياً اليها ، ولعل الوقت الذي كان يفرغ فيه الى نفسه ، ويخلو فيه اليها ان يكون مساوياً له ، او ان يكون اقل منه شيئاً ؛ وهو قد كان على كل حال وقتاً طويلاً يتكرر في كل يوم دون انقطاع ، لا اثناء عام او أعوام ، بل اثناء عشرات الاعوام ، ولم يكن أبو العلاء اذا خلا الى نفسه شغل عنها بالحديث الى زوجه ، او بمداعبة بنيه ، وما احسبه كان يتحدث الى خادم

فيطيل الحديث ، وما أرى إلا ان خادمه كان ينصرف عنه اذا انصرف الناس ، بعد أن يرتب له من أمره ما يحتاج الى الترتيب ، ولم يكن أبو العلاء اذا خلا الى نفسه يستطيع ان يقطع الوقت القراءة ، فهو لم يكن يقرأ الا اذا وجد قارئاً ، لانه كان كما حدثنا مستطيماً بغيره . ولم يكن يكتب ايضاً لنفسه السبب ، وما أرى انه عرف الكتابة والقراءة التي يعرفها امثاله من المكفوفين ، وان اشار الى هذا النحو من القراءة في قوله :

كأن منجم الأقوام أعمى لديه الصحف يقرؤها بلمس

فلم يحدثنا احد بأنه قرأ وكتب بيده ، وانما حدثنا هو بأنه استطاع دائماً بغيره وسمى لنا بعض الذين اعانوه على القراءة والكتابة . وشكر لهم ما أسدوه اليه من معونة . كان إذن يخلو الى نفسه ، والى وقته ، ولا يجد من الناس ولا من القراءة ولا من الكتابة ولا من أي عمل من الاعمال اليدوية ما يعينه عليها . وما أرى انه كان كثير النوم ، وانما كانت حياته القائمة الخشنة خليقة ان تؤرقه ، او ان تجمل حظه من النوم قليلاً . فماذا كان أبو العلاء يصنع اثناء ساعات الفراغ تلك التي كانت تفرض عليه في كل نهار ، وفي كل ليل ، وفي كل اسبوع وفي كل شهر ، وفي كل عام اثناء نصف قرن ؟ كان يفكر . ولكن يفكر في ماذا ؟ يفكر في كان قد حصل من علم وأدب وفلسفة ، وفيما كان يقرأ عليه من ذلك ، وفيما كان يتهيأ لاملائه منه على الطلاب والتلاميذ .

ونحن نعرف ان غير أبي العلاء من الادباء والفلاسفة والمعلمين والمبصرين قد شغلوا بالتفكير وبالأنشاء والتعليم . قرأوا وفكروا فيما قرأوا ، وأملوا واستعدوا للاملاء ، وأنشأوا وجدوا في الأنشاء ، ولكن هذا كله لم يملأ اوقاتهم ولم يشغلهم عن الحياة الاجتماعية ، ولا عن المنزلية الخاصة ، ولم يحرمهم الاستمتاع بما ايسر لهم من طيبات الحياة ، بل لم يرد بعضهم عن الاستمتاع بما حرم عليهم من سيئات الحياة . فهم قد وجدوا الوقت للتحصيل والانتاج والمشاركة في الحياة الاجتماعية والمنزلية ، وهم قد وجدوا مع ذلك أوقاتاً للفراغ والراحة . فما أظنك برجل كأبي العلاء ، قد صرف عن الحياة الاجتماعية ، وعن الحياة المنزلية ، وعن طيبات الحياة وسيئاتها . وكف بصره فلم يشغله حتى النظر الى ما حوله من الاشياء ؟ إذن فقد كانت اوقات الفراغ لأبي العلاء طويلة شاقة ، أطول مما يستطيع وأشق مما يطيق ، ولم يكن له بد من ان يستعين على هذه الاوقات بما يسلبه ويلبسه ، في براءة للنفس ، وتقاء للقلب ، وطهارة للضمير ، حتى يدركه النوم ، وحتى يدخل عليه الطلاب والزائرون . وبماذا تريد

أن يتسلى ويتلهى في براءة وطهارة ونقاء ، وفي خلو الى النفس واتقطاع عن الناس واستغناء عنهم ايضاً ؟ لا بد له ان يلتمس التسلية والتلوية عند نفسه ، وعند نفسه وحدها ، وقد فعل ، فاستجابت له ذاكرة قوية وحافظة نادرة ، وعقل ذكي بعيد آماذ التفكير . فأما ذاكرته او حافظته فقد وجد فيها ماسمع من الشيوخ ، وما قرأ في الكتب ، وما روي من الشعر ، وما وعى من الأخبار والآثار . وأما عقله فقد وجد فيه ما حصل من العلم على اختلاف ألوانه ، ووجد فيه بنوع خاص هذه المقدرة على استقصاء الاشياء والنفوذ الى أعماقها .

ونظر أبو الملاء فرأى نفسه بين الالفاظ التي لا تكاد تحصى ، وبين هذه المعاني والآراء التي لا تكاد تحصى ايضاً ، ولم يجد معه الا هذه المعاني وتلك الالفاظ ، ثم نظر فوجد أوقات فراغ طويلة ، لا يطاق احتمالها ، ولا يمكن الصبر عليها ، فما قيمة ما حفظ من اللغة ، وما قيمة ما حصل من العلم ، اذا لم يميناه على قطع أوقات الفراغ هذه ؟ غيره من الناس يلعب الترد والشطرنج ، ويضرب في الارض ، ويلم بالمجالس والأندية ، ويجد في كسب القوت ، ويستمتع بألوان اللذات ، وليس هو في شيء من هذا . فلم يلعب بهذه الالفاظ ؟ ولم لا يلعب بهذه المعاني ؟ ولم لا يتخذ من الملائمة بينها على أكثر عدد ممكن من الاوضاع والأشكال والضروب سبيلاً الى التسلية والتلوية والاستعانة على الفراغ ؟ أما أنا فما أشك في أني لم أخطئ ، ولم اخدع نفسي ، حين اعتقدت أني شهدت بعث بالالفاظ والمعاني ألواناً من العبت ، لأنه لم يكن يستطيع ان يصنع غير هذا ، ألواناً من العبت كثيرة الاختلاف : نثر مرسل ، ونثر مسجوع ، وشعر حر ، وشعر مقيد ، والشعر الحر هو الذي يقوله الناس جميعاً فيلتزمون أوزانه وقوافيه المعروفة ، والشعر المقيد هو الذي يقوله أبو الملاء فيلتزم فيه مالا يلزم ، وهو لا يلتزم مالا يلزم في القافية وحدها ، وانما يلتزم مالا يلزم من المعاني ايضاً ، وهو لا يلتزمها في المعاني التي أودعها ديوان اللزوميات فحسب ، وانما يلتزمها في المعاني التي أودعها كتاب الفصول والغايات ايضاً .

* * *

من كتاب « ابن الرومي . حياته من شعره » للأستاذ العقاد :

وفي هذه الفقرات يتحدثنا عن مزاج ابن الرومي ، وأثره في اسرافه في كل شهوات النفس والجسد ، وأثر هذا الاسراف ذاته في مزاجه ، وأثرهما معاً في « وسوسته » وأثر هذه

الوسوسة في استطراداته الشعرية . وهي غرض لموضع كثيرة في الكتاب ، تتناول كل نواحي نفسه وانفعالاتها الظاهرة والخفية :

ولعل الأصوب ان نقول : ان ابن الرومي وقع من مزاجه واسرافه في حلقة موبقة لا يدري اين طرفها ، فمزاجه أغراه بالاسراف ، والاسراف جنى على مزاجه ، فان هذا الاسراف الموكل بالاستقصاء في كل مطلب ورغبة خلى ولا غرو أن يسقم جسمه ، وينهك أعصابه ، ويتحيف صوابه ، بيد أنه لا يسرف هذا الاسراف الا وفي جسمه سقم وفي أعصابه خلل ، وفي صوابه شطط لا يكبح جماحه ، فالعلة هي سبب الاسراف ، والاسراف هو سبب العلة ، وهو من هذه الحلقة الموبقة في بلاء واصب ، ومحنة لا قبل بها للضليع الركين ، فضلاً عن المهزول الضئيل ، وعلاقة ذلك كله باختلال الأعصاب وشذوذ الاطوار بدءاً وعوداً ، ثم عوداً وبدءاً ، أو ثبوت علاقة من جانب الجسد وجانب التفكير .

ولا تعوزنا الأدلة على اختلال أعصاب ابن الرومي وشذوذ أطواره من شعره وغير شعره . فان أيسر ما تقرأ له او عنه يلقي في روعك الظنة القوية في سلامة أعصابه ، واعتدال صوابه ، ثم يشتد بك الظن كلما أوغلت في قراءته والقراءة عنه ، حتى ينقلب الى يقين لا تردد فيه . وكل مانع من نحافته ، وتفزز حسه ، وشيخوخته الباكرة ، وتغير منظره ، واسترساله في الوجوم ، واختلاج مشيته ، وهجائه ، واسرافه في أهوائه ولذاته ، ثم كل مانع من ثباته من البدوات والهواجس . . . قرائن لا تخطئ فيها الدلالة الجازمة على اختلال الأعصاب وشذوذ الاطوار ، بل لا تخطئ فيها الدلالة على نوع الاختلال ونوع الشذوذ .

ونقول : نوع الاختلال ، لأن هذه الكلمة عنوان واسع يشمل من الحالات النفسية والجسدية مثل ما تشمله كلمة « الصحة » او أكثر ، فهذا صحيح وهذا صحيح ، ولكن البون بينها جدي بعيد ، وهذا مختل الأعصاب وذاك مختلها ، ولكن الخلاف بينهما في الاخلاق والمشارب كأبعد ما بين فردين مختلفين من بني الانسان . فتختل أعصاب المرء فاذا هو جسور عنيد ، متمسك بالأخطار ، هجام على المصاعب لا يبالي بالمعائب ، ولا يحذر المواقب ، وتختل أعصاب المرء فاذا هو مطيع حاضر الخوف ، متوجس من الصغائر ، يبالغ في تجسيمها ، او يخلقها من حيث لم تخلق ، ولم يكن لها وجود في غير وهمه ، وبين الحالتين - لا بل في كل حالة من الحالتين - نقائص وفروق لا تقع تحت حصر ، ولا تطرد على قياس .

وبديهي أن ابن الرومي لم يكن من الفريق الأول في « نوع اختلاله » ، ولكن كان من الفريق الثاني ، الذي يستحضر الخوف ، ويكثر التوجس ويخترق الأوهام .

ومن أصحاب هذا المزاج من يخاف الفضاء ، أو يخاف حيوانات منزلية لا قوة لها ولا ضراوة ، كالقطط والكلاب والجرذان . فإن الرومي واحد من هؤلاء نحسب أنه كان مستعداً لهذه الهواجس طول حياته ، في صحته ومرضه ، وفي شبابه ومشيبه ، ونحسب أن استقصاءه للمعاني الشعرية ، والالحاق في تفريغها ، وتقليب جوانبها أن هو إلا علامة خفيفة من علامات الوسواس الذي لا يريح صاحبه ولا يزال يشككه ، ويتقاضاه التثبث والاستدراك ، فيمعن ثم يمعن حتى لا يجد سبيلاً إلى الامعان (١) .

ولكنه مع استعداده الهواجس في شبابه ومشيبه ، قد تمادى به الوسواس في أعوامه الأخيرة حتى أصبح آفة متأصلة . وغلبت على أقواله وأفعاله جميعاً ، فليس له عنها محيص ، فأفرط في الطيرة ، واشتد خوفه من الماء لا يركبه ولو أدق ودعا إلى ركوبه من يمنونه الأرفاد وحسن الضيافة ، وصور لنا ما يعتريه من خوف الماء تصويراً لا يدل إلا على حالة مرضية ، ولو كان التشبيه فيه من مجاز الشعر وتمويه الخيال . وهذا بعض ما قاله في مخاوفه وأهوال ركوبه :

ولو تاب عقلي لم ادع ذكر بعضه ولكن من هوله غير ثائب
أظل اذا هزته ريح ولآلات له الشمس أمواجاً طوال الغوارب
كأنني أرى فيهن فرسان بهمة يليحون نحوي بالسيوف القواضب
« والماء الذي يصفه هو ماء دجلة ، لا ماء البحر ، ولا ماء المحيط » .

* * *

٣ — من كتاب « بشار » للأستاذ المازني .

وفي هذه الفقرات يتحدث عن الحياة النفسية الناشئة من عاهة بشار الخاصة :

« فهو كان يهجو الناس ، ويبسط لسانه فيهم ، ويشنع عليهم ، ليرهبهم ويخيفهم ، ويظفر بهم او يبتزه على الاصح . فيعيش مترفاً منعماً موسماً عليه ، ويبقى غشى اللسان . واذ كان

(١) راجع تعليق الدكتور طه حسين لاستطراد ابن الرومي في كتاب « من حديث الشعر والنثر » .

على ضخامة جثته ، ومتانة أسره ، وشدة بنيته لا يستطيع ان يكون فاتكا ، لما مني به من العمي ، فقد اتخذ من لسانه أداة للفتك والبطش ، ووسيلة الى استشعار القوة وافادة العزة . قالت له بنته مرة : « يا أبت مالك يعرفك الناس ولا تعرفهم » ؟ قال : « هكذا الامير يابنية » . ولم يكن ولوعه بالهجاء والتقحم على الناس بالشتم لحقد دفين ينطوي عليه وعداوة كامنة يسكها في قلبه ، وضراوة طبيعية بالشر ، بل لأنه كان يشعر بالنقص من ناحيتين : انه كفيف ، وأنه من الموالي ، فلا يزال من اجل هذا يعالج ان يعوضه اذ كان لا يملك ان يغير ما به . فما الى رد بصره من سبيل ، ولا ثم حيلة يعرفها هو او سواه يخرج بها من طبقة الموالي ، سوى ما كان من تجريضه لهم على ترك الولا . وفي طباع الانسان ان يستر ضعفه ، او يحاول ان يقيد عوضاً عما حرمه او فقده ؛ ولما كان بشار قوي البدن ، موفور الصحة ، وكان الى هذا عالي اللسان ، فقد أغرام ذلك بالتماس العوض الميسور ، وهو افادة القوة الادبية ، واشعار نفسه والناس قدرته على البطش المعنوي الذي سدت عليه سبيله المادية .

فيا بقي من شعره وأخباره الدليل على شدة شعوره بهما ، فقد كان كثير الذكر له في شعره وكلامه ، وقد تقدم بمضه ، ومن ذلك ايضاً قوله :

ياقوم أذني لبعض الحي عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا
قالوا بمن لا ترى تهذي ؟ فقلت لهم : الأذن كالعين توفي القلب ما كانا
وقوله :

وكأب قالت لأتراها ياقوم ما أعجب هذا الضير !
هل يعشق الانسان من لا يرى فقلت والدمع بعيني غزير
ان تك عيني لا ترى وجهها فانها قد صورت في الضمير
وقوله :

بلغت عنها شكلاً فأعجبني والسمع يكفيك غيبة البصر
وقوله :

عجبت فطمة من نعتي لها هل يجيد النعت مكفوف البصر ؟
وقوله :

يزهدني في حب عبدة مصر قلوبهم فيها مخالفة قلبي

فقلت دعوا قلبي وما اختار وارتضى فبالقلب لا بالعين يبصر ذو اللب
وما تبصر العينان في موضع الهوى ولا تسمع الأذنان إلا من القلب
« وحكوا عنه أنه سأل صانعاً أن يصنع له جماً فيه صور طير تطير ، فجاءه بما طلب .
فسأله بشار عما فيه ، فقال الرجل « صور طير تطير » فقال بشار « كان ينبغي أن تتخذ فوق
هذا الطير طائرًا من الجوارح ، كأنه يريد صيدها ، فانه كان أحسن » قال الرجل « لم أعلم »
قال بشار « بل قد علمت ، ولكن علمت أني أعمى لا أبصر شيئاً » .

وحتى في هذه الحكاية يريد بشار أن يكون في الصورة طائر من الجوارح يهيم أن
ينقض على طير ضعاف . وعسى أن تكون الحكاية مخترعة . فما ثم ما يعين على الجزم بالصحة
أو الكذب ، وخاصة لأن الرجل كثير التشنيع عليه ، والتسميع فيه ، والكراهة له . فإن
تكن صحيحة فهي مما يشي بالنفات ذهنه إلى عماء - كما هو طبيعي - وإن تكن موضوعة
فهي آية على إدراك واضعها لحالة بشار النفسية وتأثره بهما . ومن مغالطة نفسه قوله : « الحمد
لله الذي ذهب ببصري » فقليل له : « ولم يا أبا معاذ » قال : « لئلا أرى من أبص » فانه اذا
كان قد أعفى من رؤية من يبعض فقد حرم رؤية من يحب وما يجب .

« وهجاء أبو هشام الباهلي بشعر قبيل لا يروى ، وعيره بهما وقلوا « ولم يزل بشار
مذ قال فيه هذين البيتين منكسراً » .

ورفع غلام بشار إليه في حساب نفقته جلاء مرآة عشر دراهم ، فصاح به بشار وقال :
« والله ما في الدنيا أعجب من جلاء مرآة أعمى بعشرة دراهم ، والله لو صدئت عين
الشمس حتى يبقى العالم في ظلمة ، ما بلغت أجرة من يجلوها عشرة دراهم » .

وهي صيحة لا داعي لها ، والتناسب بينها وبين الباعث عليها مفقود . وما كانت هذه مرآة
أعمى فما بالأعمى حاجة إليها ، وإلغا كانت مرآة جاريته أو امرأته ولكنه زج بنفسه وأدخلها
في الأمر لفرط إحساسه بهما ، وسيطرة هذا الاحساس على وجدانه . وجري يباله أن الغلام
يكذب عليه ويخدعه لأنه ضير .

ومما يجري مجرى الخبر الأسبق أن صديقاً له قال له وهو يمازحه « إن الله لم يذهب بصر
أحد إلا عوضه بشيء . فما عوضك .. ؟ » قال « الطويل العريض » قال « وما هذا ؟ » قال
« لا أراك ولا أمثالك من الثقلاء » ثم قال « يا هلال . أتطيعني في نصيحة أخصك بها ؟ » قال

« نعم » قال « إنك كنت تسرق الحمير زماناً ، ثم تبت وصرت رافضياً ، فعد إلى سرقة الحمير فهي والله خير لك من الرفض » فهو كما ترى حساس جداً من هذه الناحية وصبره قليل وغضبه يستشري .

« كان يحرص على أن يبدي للناس ذكاء قلبه . وأنه لم ينقص بالعمى شيئاً . قالوا : مر ابن أخي بشار به ومعه قوم ، فقال بشار لرجل معه ومن هذا ؟ قال ابن أخيك . قال : « أشهد أن أصحابه أنذال » قال « وكيف علمت ؟ قال « ليست لهم نعال » .

على أنه لا حاجة بنا إلى الشواهد من الشعر والنثر والاختبار ، فما يسمع إنساناً إلا أن يشعر بما رزق أو حرم . ولعل الشعور بالحرمان أقوى وأبلغ وأعظم أثراً في النفس . والعين أكثر الجوارح غناء وأوثقها اتصالاً بالعقل والنفس ، ألم يقل البحتري « رأيت العين باباً إلى القلب ! ، وهو أقوى « حاسة اجتماعية » وأكثر الحواسات في هذا الباب مستعدة من احساساتها ، والمرء عنها أفهم ، وبها أقوى وأقدر ، وعسير أن يغني غيرها غناءها ، كما يشق أن تكفي هي مكان سواها ، فإن لكل جارية عملها ، كما يقول ابن الرومي .

هل العين بعد السمع تكفي مكانه أو السمع بعد العين يهدي كما تهدي
« وإن كان من المقول إذا تعطلت جارية أن تقوى الأخرى . أو كما يقول بشار نفسه :
ان عدم النظر يقوي ذكاء القلب ، ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه من الأشياء . فيتوفر حسه وتذكرو قريحته » .

* * *

من كتاب « رأي في أبي العلاء » للأستاذ أمين الخولي .

وفي هذه الفقرات يعلل سبب اضطراب آراء المعري في نظراته للحياة ، وذلك في دور حياته الثاني : دور الاعتزال :

وانتهت حياة أبي العلاء على هذه الحال التي صار إليها في دوره الثاني ، فأمضى حياة كلها إنكار للواقع ، واستملاء عليه ، ورغبة في تكميل ما نقصه ، فيوما ينكر آفته ، ويوماً ينكر بشريته . . . حيناً يطلب الدنيا بخير آلتها . وأنا يخرج نفسه من الدنيا وهو فيها . . . ذكاؤه دفع ، وآماله واثبة . . . وواقعه قاس ، ونقصه غير يسير ، ورغبته في التكمل جاعحة ، فهو ونفسه أبداً في جذب كما قال :

إني ونفسي أبدأ في جذاب أكذبها وهي لا تحب الكذاب

وفي هذه الحال النفسية واجه أبو الملاء الحياة في حس مرهف ، وشعور دقيق ، وروح ساهرة ، وراح يدون خواطره تدوينا موسما مفصلا دقيقا شاملا للعوامل النفسية المختلفة التي تمر به ويمر بها ، مدركا في دقة أخفى غوامض هذه العوامل النفسية . فهل يستغرب بعد ذلك ان يغضب هذا الرجل فيوائب القدر ويهاجم الأقداس ، ويلقي الناس ، أو ان ينظر الى حاله فيرى الامر حقا وانفاقا لا غير ، ويلعن هذا الحظ ، أو ان يروض نفسه ، فتلين حيناً ، وتسخر من الحياة ومن فيها ومن متع الدنيا والمتقاتلين عليها . وتشوه ذلك تشويه زاهد ممن في التجرد والتخلي ، أو أن تشعر هذه النفس الدقيقة بالحياة الواقعة كما أخضعت الناس وخضعوا لها فتحلل من ذلك ما تحلل تحليلاً بارعاً وتصفه وصفاً قديراً . . أو أن تلجأ هذه النفس اذا قسا عليها الواقع الى فسيح الرحمة الالهية ، ورحب الموالم السماوية ؟ . لا بعد في شيء من ذلك ولا غرابة ابدأ ، بل شأن النفس المكبوتة هذا الكبت المتطلعة ذلك التطلع ، ان تنتقل مثل هذا التنقل .

ولو أن رجلاً عادياً خالصاً من هذا الصراع الدائم في نفس أبي الملاء قد راح يدون خواطر نفسه في شعور تام بها ، وتتبع متبها لها ، واستيعاب شامل لعواملها لم في الحياة بنواحي مختلفة تختلف بها خواطره ، ولخرج بشبيه لما قاله أبو الملاء يختلف فيه مرحة عن غضبه ، وهزيمته عن نجاحه ، وفرحه عن حزنه ، فكيف بأبي الملاء ، وهو يتردد بين أمرين أحلاهما مر ، بل هما مرير وأمر : واقع قاس ، وانكار جريء .

فالسر في تناقض أو تغاير آراء أبي الملاء نفسي محض ، ويرجع الى أمرين في نفسه : أو الى ظاهرتين فيه :

أولاهما : الرغبة المتوثبة في الاستعلاء على ضعفه والقهر لواقعه . . وهو ماساد دوري حياته على السواء ، وثانيها دقة هذه النفس الشاعرة في ادراك عوالمها المختلفة ، وخواجلها المتغايرة ؛ ثم يوازر هذين العاملين انقطاع أبي الملاء لتدوين خواطره ، وفراغه لذلك وتوافره عليه .

وهكذا تغايرت آراء أبي الملاء بين معانيه : دينيها ودنيويها فنيها وعمليها ، بل هو في غير الديني قد يكون أكثر تغايراً أو تقابلاً . . وهكذا ينبغي ان نفهم آثار أبي الملاء - فيما أرى - فيها نفسياً صحيحاً ، صادقاً ، دقيقاً ، عميقاً ، ممتناً ، مقبولا على هذا الاساس .

« واذا ما فهمنا أبا العلاء على هذا الوجه، فقد فهمناه من نفسه هو. لا من نفوس دارسيه وقارئيه، كما حصل ذلك في القديم والحديث. »

* * *

من كتاب « توفيق الحكيم الفنان الحائر » للدكتور اسماعيل آدم .
ويعصف في هذه الفقرات أثر الحياة العائلية في نفس توفيق الحكيم ، وتوجيهها للفنون :
لقد كانت الحياة العائلية التي نشأ فيها توفيق الحكيم مطبوعة بالطابع التركي الارستقراطي غير أنها كانت متقلقلة ، نتيجة للصراع القائم بين الطبيعة الأولى التي ركب عليها والده ، والحياة المدنية التي دلف إليها ، والتي كانت تلون حياته الزوجية بلون خاص وتضطر والدته على العمل على تغليب الحياة المدنية في زوجها بما هي عليه من قوة وشخصية ، وقدره على التأثير على بعلمها ، وكان أثر هذا بليغاً على الطفل توفيق ، اذ جعله ينفر من الطابع الارستقراطي المفروض في حياة الاسرة ، والطابع التركي الذي يسمه بميسم خاص .
ولما كان نظام التربية التركية من أشد نظم التربية تضيقاً على الإنسان وزعاته ورغباته وأكثرها حفظاً على المتوارث من التقاليد ، فقد كانت الوالدة تبذل كل جهدها لأن تصب الطفل توفيق في قالب يتكافأ وأغراض هذا النظام من التربية ، غير أن حيوية الطفل وطبيعته المرنة التي لا تألف إلى قالب ، ولا تركز إلى منوال كانت تجعله يفلت من بين يديها ، يساعد الطفل على هذا محيط العائلة المتقلقل ، ولم يكن هناك من سبيل أمام الام لتصل إلى أغراضها الا ان تعتمد للطفل توفيق ، فتمنعه عن الاختلاط بأبناء العزبة من الأولاد الفلاحين فكان نتيجة ذلك ان عاش الطفل أيام الطفولة في عزلة ، فكانت الأرجاع التي تأخذ مظهر ألعاب الطفولة نتيجة لغريزة اللعب التي تقسر الطفل عليها عند أقرانه من الأطفال ، تأخذ عنده طريقاً داخلياً ، اذ تتحول لرجوع داخلية ، يحاول الطفل معها اكتشاف المحيط الذي يحيا فيه ، ومن الصور التي يخرج بها من معالجة الأشياء معالجة حسية بطبيعته ، كانت يترك لميوله الفطرية في اللعب أن تبحث بها .

ولقد تحوالت هذه الميول الفطرية للعب عند الطفل توفيق عن طريق منحى المعالجة الحرة للأشياء إلى تخيل بنائي وإيهام وفي هذا التخيل والابهام كان الطفل يجد مخرجاً ومنفذاً لميوله التي سدت عليها الطرق في الحياة الواقعية، وبالنظر إلى القيود التي وضعها نظام التربية التي فرضتها والدته عليه، وكان هذا التخيل والابهام سبباً في أن يقف الطفل توفيق في حياته عند تجاربه

الناقصة في الحياة ، فيعمل على استعادة صورها، ولا يكتفي بذلك بل يعتمد لتنظيمها من جديد على حسب قاعدة التداعي ، وكان يخرج بصور جديدة ، وهكذا كانت الاماب التي تقسّر الطفل عليها غريزة اللعب عند الانسان ، تأخذ مظهراً من الألعاب الفكرية ، ولهذا كانت حياته ذهنية محضة في طفولته، ولهذا أيضاً لم يكن الطفل يميل الى الجري والقفز كبقية أقرانه من الأطفال . وهذا التحول بالارجاع نحو الداخل كان بجانب الانزال سبباً لأن يحتفظ الطفل بذاتيه سليمة الانطباع بالقلب الذي يريد أبواه حبسه فيه ، ولكن التضييق عليه ترك في نفس الطفل أثراً واضحاً هو حالة التكم ، ولهذا كانت صراحة ناقصة في احدى جهاتها ، هذا الى تضييق الوالدين عليه ، والوقوف أمام شخصيته ، والحيولة دون مدها . كان سبباً لان يحس الطفل توفيق بنفرة من والديه ، وتصرفاتها معه ، فعاش غريباً بين أبويه ، يشعر بأن هنالك شيئاً لا يستوضحه يفصل بينه وبينها .

في هذا الوسط الخالق للشخصية كان الطفل توفيق قد وجد لشخصيته السبيل للتفتح والامتداد ، ولكن عن الطريق الداخلي، وكان يقترن تفتح شخصيته وامتدادها نحو الداخل عنده بموقف عداة ضد رغائب الابوين ، فلما تفتحت غريزة الجنس عند الطفل وقفت عند حدود النفس ، مسوقة لذلك بطابع الوسط المائل الذي يكتنفه . غير ان تفتح شخصية الطفل ومد ذاتيته عن الطريق الداخلي ، وتحول ألعابه الى ألعاب فكرية ، وجهت الغريزة توجيهاً قوياً نحو التخيل والتفكير . فكان أن تعلق نفسيته بالفنون الجميلة .

* * *

من كتاب « كتب وشخصيات » المؤلف . وفي هذه الفقرات يتحدث عن طريقة تكون العمل الفني في « الشعر » وعمل الوعي فيه ونصيب « ما وراء الوعي » :
هل يستمد العمل الفني عناصره كلها في معين الوعي والذهن . ام هل يستمد عناصره كلها من « وراء الوعي » وينابيع الالهام؟ أم هل يزاوج بين الوعي وما وراء الوعي ، ويستعين بهذه القوى وتلك على السواء ؟

للإجابة على هذه الأسئلة يجب ألا نستشير القواعد النظرية وحدها ، فهذه القواعد قد تقودنا الى منطق نظري بعيد عن الواقع العملي ، انما يجب ان نستشير كذلك التجارب العملية التي عايناها بعض رجال الفن . فلا نقضي في الامر في غيبة عن شهوده الجريين !

و حين نقول : « عناصر العمل الفني » لانني أن هذه العناصر منفصلة ، او أنه يمكن البحث عن كل عنصر منها على انفراد ؛ ولا تقع في الغلطة التي وقع فيها القدامى كما وقع فيها كثير من المحدثين حيناً راحوا يقسمون الكلام الفني الى لفظ ومعنى ، ثم راحوا يتجادلون: فيما يكون فيه الابهتكار ، وبه يكون تقويم الكلام .

ذلك جدل لا يؤدي الى شيء ، فالعمل الفني كله وحدة ، لا يقوم أحد عناصرها بذاته ولا يرى منفصلاً عن بقية العناصر .

فاذا نحن تحدثنا عن العناصر المختلفة فذلك مجرد فرض يسهل علينا الفهم والتصور . تلك حقيقة أود تقريرها بقوة ، وعندئذ لا يصبح من الخطر ان نتحدث عن عناصر العمل الفني المسمى بالشعر .

كل من عانى نظم الشعر يعرف أن هناك مراحل يتم فيها هذا النظم . وسرد هذه المراحل قد يساعدا على تبين العناصر التي تبرز في كل مرحلة منها بوضوح خاصاً .

فهناك في اول المراحل مؤثر مايقع على الحس او النفس ، فيسبب انفعالاً على وجهه من الوجوه . هذا المؤثر قد لا يكون حادثاً مادياً، او حالة شعورية ، او شيئاً ما بين هذين الطرفين المتباعدين ، فقد يكون منظرأ تقع عليه العين ، او صوتاً يتسرب الى الأذن؛ او تجربة نفسية تمر بالشاعر ، او حكاية تجربة وقعت لسواه . الى آخر المؤثرات المادية والمعنوية التي يتعرض لها الفرد وتعرض لها الانسانية في جميع الازمان .

وهناك في المرحلة الثانية استجابة لهذا المؤثر في صورة انفعال ؛ وهذه الاستجابة تتكيف بعوامل كثيرة : منها طبيعة المؤثر ، ومدى حساسية المتأثر به ، وطبيعة مزاجه ، وتجاربه الشعورية الماضية ، وعدد ضخيم من العوامل التي تجعل كل فرد يستجيب للمؤثرات المتحدة نوعاً بطريقة مختلفة كل الاختلاف عن استجابة الأفراد الآخرين .

هذا الانفعال الشعوري ينصرف معظمه الى طاقة عضلية وعصبية عند غير الفنانين ، وينصرف أقله عن هذا الطريق عند رجال الفنون ، بينما معظمه ينصرف على صورة اخرى ، هي الصورة الفنية التي تسمى لونها منها بالشعر ، فكيف يتم هذا الشعر خاصة ؟

ان هذا الانفعال يتبلور في صورة لفظية ، وابقاع موسيقي ، ينتج أحدهما بالآخر تمام الامتزاج ، ويؤديان في اتحادهما الى كلام ذي موسيقية خاصة ، يرمز الى الخواطر والمشاعر

التي صاحبت ذلك الانفعال في النفس ، وبصور كذلك الجو الشعوري الذي عاش الانفعال فيه . واذا نحن سمينا جانباً من هذه الخواطر والمشاعر معاني ، فإن جانباً منها لا تشملها هذه التسمية ، ولا تدل عليه ، وذلك هو جانب الجو الشعوري الذي عاشت فيه هذه المعاني ، واكتسبت منه ألوانها ، ودرجة حرارتها ومقدار اندفاعها ، ومدى ما ترمز اليه في النفس من انفعال مبهم ليست الألفاظ الا رموزاً له ؛ تشير اليه ولا تعبر عنه ، انما يعبر عنه ذلك الايقاع الموسيقي العام ، كما تعبر عنه الالفاظ بجرسها او بالظلال التي تلقيناها ، والتي هي زائفة في الحقيقة عن معناها اللغوي الذي يفهمه الذهن منها .

نما تقدم نستطيع ان نحدد — على وجه التقريب — عمل الوعي وما وراء الوعي في الشعر ، فنستطيع ان نقول : ان الشعر يستمد معظم موارثه وانفعالاته من وراء الوعي ، وأن الوعي انما يبدأ عمله عند مرحلة النظم التي لا بد فيها من اختيار ألفاظ خاصة ، تعبر عن معاني خاصة ، وتنسيقها على نحو معين ، لتنشئ وزناً معيناً ، وقافية معينة .

ولكن هذا القول لا يمضي على اطلاقه . ففي حالات شعورية خاصة يبلغ التأثير والانفعال درجة عالية ، قد تتم عملية النظم ذاتها بلا وعي ، او بلا وعي كامل ، لأن الانفعال يستدعي الالفاظ والمبارات بطريقة شبه تلقائية . هذه هي أجمل لحظات الشعر بلا جدال .

ولا معنى لأن ينكر أحد هذه الحالة الواقعة لجرد بناء نظريات منسقة ، ولدينبنا من التجارب العملية عند الشعراء المعاصرين ما نستطيع الارتكان اليه ، « فالصنعة » على النحو الذي يفسره بها بعض من كتبوا في الموضوع ، تكاد تلغي حالات شعورية كثيرة . وإغفال هذه الحالات لا يكون الا مجرد انسياق وراء رأي مفتعل لا يتفق مع حقائق التجارب العملية .

ثم إن الايقاع الموسيقي الذي يتألف جانباً الظاهري من الوزن الخاص — وهو البحر — وجانبه الباطني من جرس الالفاظ ، ومن الايقاع الناشئ من قواها على نحو معين ، يستقي في حالات كثيرة من وراء الوعي ، فكثيراً ما يجد الشاعر نفسه ينظم من بحر معين ، وينسق ألفاظه في تعبير معين ، دون وعي كامل ، لأن هذا كله يتسق مع الحالة الشعورية للقصيد . وهذا يجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الايقاع الموسيقي في الشعر . بوصفه جزءاً من العمل الفني يصور أجمل جانب فيه وأصدق ، وهو تصوير الجو الشعوري الذي عاشه الشاعر حين كان ينظم قصيدته ، ونقل القارئ أو المستمع الى هذا الجو بعد انقضائه بمشرات السنين أو بآلافها .

ولا شك أن هذه النظرة الى الايقاع الموسيقي تختلف عن نظرة المدرسة العقلية في الشعر العربي ، كما تختلف عن نظرة المدرسة الأسلوبية على السواء . فالمدرسة العقلية أصغر من قيمة الايقاع الموسيقي جملة ، في سبيل تحقيق المعاني ودقه الأداء . والمدرسة الأسلوبية عنيت بحلاوة الايقاع وسهولته أو فحولته ، دون أن تأتي بالها الى التماسق بين لون الايقاع والجو الشعوري العام للقصيدة . وهو الجو الذي نحدس أنه كان يحيط بنفس الشاعر وهو ينظمها ، والذي صاحب الانفعالات التي دفنته الى النظم للتعبير عنها .

ثم إن ما وراء الوعي دخلا كذلك في اختيار الألفاظ ، فكثيراً ما يجد الشاعر الملهم كلمات وعبارات تقفز الى منطقة الوعي في نفسه من حيث لا يدري . وقد لا يكون واعياً لمعانيها بدقة وهو ينظمها . وقد يعجب بعد انتهائه من النظم وعودته الى الحالة الشعورية العادية كيف انثالت هذه الألفاظ والعبارات عليه انثيالاً - كما يقول الجاحظ بحق - ثم يدرك فيما بعد أو لا يدرك ان لهذه الألفاظ أولهذه العبارات ظلالاً في نفسه ، تتسق مع الجو الشعوري الذي نظم فيه قصيدته ، سواء كان هذا الجو من صنع مؤثر خارج عن ارادته ، أو بسبب استحضاره له . وحقيقة إن للوعي في الأخير نصيباً أوفى ، ولكن الوعي قد يقف عملاً نهائياً عند استحضار الجو وتخيل المؤثر . لأن نفس الشاعر سريعة التأثر والتخيل . حتى لتقلب المؤثرات الصناعية فيها الى مؤثرات حقيقية في كثير من الأحيان ، وبذلك يتحقق الصدق الفني ، ولو لم يتحقق الصدق الواقعي .

وهذا يفسر لنا عمل الشاعر في الملحمة والمسرحية والقصة ، فهو استحضار للمؤثر - وتخيل للجو ، ينقلبان - في حسه - الى مؤثر حقيقي لا إرادة له في دفعه !

وهذه الظلال المصاحبة للألفاظ والتعبيرات كامنة فيما وراء الوعي للابسات خاصة بالشاعر أو خاصة بهذه الألفاظ والعبارات ذاتها . فللألفاظ أرواح ، ولكل لفظة تاريخ ، وليست الالفاظ إلا رموزاً للابسات شتى متشابهة فيما وراء الوعي ، وقد يختلف هذا بين شاعر وآخر ولكن تبقى اللفظة رمزاً على الظلال والمعاني التي حملتها في تاريخها الطويل والشاعر الملهم هو الذي يستوحي الالفاظ رموزها العميقة ، ويستدعيها في اللحظة المناسبة . وإن يكن هذا العمل يتم غالباً في غيبة عن الوعي عند الشعراء الملهمين .

وهذه الحقيقة تجملنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الالفاظ والعبارات ، فنرد إليها اعتبارها الذي أهدرته المدرسة العقلية والمدرسة الأسلوبية على السواء .

فالأولى كان رائدها دقة الأداء المعنوي دون نظر إلى الظلال التي تلقىها الألفاظ بجرسها أو بتاريخ في عالم اللغة وعالم الاحساس ، مما يفسد الجو الشعري الذي تعيش فيه القصيدة في بعض الأحيان ، ويحدث نوعاً من « النشاز » الموسيقي أو التصويري في السيف . والمدرسة الثانية كان هماً عذوبة اللفظ وجزالة العبارة بدون نظر إلى هذه الملابسات التي تختلف في قصيدة عن قصيدة ، وفي حالة شعورية عن حالة . . . »

* * *

وهكذا نجد من استعراض هذه النماذج أن « المنهج النفسي » نما غواً ظاهراً في النقد المعاصر . ولكننا نلاحظ أن هناك تعويضاً ورد فعل بينه وبين النقد القديم . فقد اتجه بقوة إلى الطائفة الثانية من الأسئلة التي يثيرها المنهج النفسي . نفي عناية فائقة بالربط بين الأدب وأدبه ، وبيان أثر العوامل النفسية للأديب في إنتاجه ودلالة هذا الإنتاج على نفسيته ومزاجه ، بينما أهمل أو كاد الطائفتين الأولى والثانية اللتين عني بهما النقد القديم ، وفيما عدا النموذج الأخير من هذه النماذج الستة ، لا نجد عناية بتحليل نشأة العمل الأدبي ، والعلاقة بين الشعور والتعبير وطريقة ظهور العمل في الوجود . وهذا الجانب قايل إلى اليوم في مباحثنا النقدية ، ولذلك عني في الفصول الأولى من هذا الكتاب به ، وهو ينال عناية كبرى من مدرسة التحليل النفسي بصفة خاصة .

والآن لعلنا أوضحنا هذا المنهج بما ضربنا عليه من أمثلة ، وبما عرضناه من نماذج في النقد القديم والنقد الحديث .

المنهج المتكامل

إذا كنا قد آثرنا « المنهج الفني » - وهو في حقيقته متكامل من منهجين أو ثلاثة : المنهج التأثري ، والمنهج التقريري ، والمنهج الذوقي ، أو الجمالي - فانما آثرناه لأنه أقرب المناهج إلى طبيعة العمل الأدبي ، ولكننا لم نقصد أن يكون هو المنهج المفرد فالملاحظة النفسية عنصر هام فيه ، والملاحظة التاريخية ضرورية في بعض مناحيه .

والمناهج بصفة عامة في النقد تصلح وتفيد حين تتخذ منارات ومعالم ، ولكنها تفسد وتضر إذا جعلت قيوداً وحدوداً . شأنها في هذا شأن « المدارس » في الأدب ذاته ، فكل

قالب محدود هو قيد للإبداع ، وقد يصنع القالب لتضبط به التماذج المصنوعة ، لا لتصب فيه التماذج وتصاغ !

ولحسن الحظ ان النقد العربي الحديث سلك في احيان كثيرة طريق « المنهج المتكامل » الذي يجمع هذه المناهج جميعاً . . . ونرى امثلة لهذا في كتابي « الدكتور طه حسين عن المعري » ، وفي كتبه عن المتنبي وحديث الاربعةاء و « من حديث الشعر والنثر » و « شوقي وحافظ » كما ترى أمثلة له في كتب الأستاذ العقاد عن « ابن الرومي » و « شاعر الغزل » و « جميل بئينة » و « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » .

وقد سلكنا هذا الطريق نفسه في الفصول الأولى من هذا الكتاب ، وكذلك في كتابي « التصوير الفني في القرآن » ، و « كتب وشخصيات » الى حد كبير .

إن المنهج المتكامل لا يعد النتاج الفني إفرازاً للبيئة العامة ، ولا يحتم عليه كذلك أن يحصر نفسه في مطالب جيل من الناس محدود . فالفرد في عصر من العصور قد يعبر عن أشواق إنسانية للجنس البشري كله ، ولمشكلات هذا الجنس الخالدة التي لا تتعلق بوضع اجتماعي قائم أو مطلوب ، إنما تتعلق بموقف الانسانية كلها من هذا الكون ومشكلاته الخالدة كالغيب والقدر وأشواق الكمال اللدنية الكامنة في الفطرة البشرية... وهذه وأمثالها لا تتعلق بزمان ولا بيئة ، ولا عوامل تاريخية . والعصر الواحد ينبغ فيه الكثيرون في البيئة الواحدة . ولكل منهم طابع خاص واتجاه خاص وعالم خاص . ولم يكن ابن الرومي يعبر عن ذاته فحسب إنما كان يعبر عن موقف انساني غير مقيد بعصر من العصور وهو يقول :

ألا من يرني غايي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب
فهي مشكله المجهول التي وقفت أمامها البشرية منذ خلقتها ومستبقى واقفة أمامها أبداً .
كذلك كان يقف الخيام يدق هذا الباب المطلق أمام البشرية ، فلا يفتح له ، فيوقع أوجع ألحانه وأخلدها في عالم الفن والحياة ، وهو يرى الناس يأتون من حيث لا يدرون ، ويذهبون الى حيث لا يدرون ، لا يستشارون في مجيء ولا يستشارون في خروج ، ولا يعلمون ماذا يكون في اللحظة التالية ، ولا كيف يكونون :

في سبيل الأسرار والألغاز
ذات يوم خلقت تخليق بازي
في سماء المعنى الخفي المجازي

ولحيني ، لم ألق في الأفلاك
لي قريناً في الفهم والادراك
عدت بالسر بعدما اجتزت ذاك
الباب مثلي لما طرقت البابا
كل عمري كاء في الأنهار
أو كريح حيرانة في الصحاري
ومسائي متى يصير نهاري
وليوم منذ بأن لست أراه
وليوم لملني ألقاه
لم أسما حمل الموم وعمري
لسوى اليوم ما حسبت حسابا
ما برأي قدمت هذي الديارا
وسأضطر للرحيل اضطراراً
واختياري ان استطعت اختياراً
بنت كرم صباء تجلو الهوما
في حياة ملأى أسى وغموما ،
فأدرها سلافة واسقنيها
نعمة فالوجود كان مصابا (١)

وكذلك وقف المعري وقفته الانسانية أمام قبر الانسان ، وكأنما تجمع في حسه كل
ماضي الانسانية وكل مستقبلها ، وهي تنصدم وتتزاحم وتنطوي في حفرة ، في نهاية المطاف :

صاح هذه قبورنا تملأ الرح ب فأين القبور من عهد عاد
خفف الوطاء ما أظن أديم ال أرض الا من هذه الأجساد
رب قبر قد صار قبراً مراراً ضاحك من تزاحم الأضداد

ومثل تلك الأشواق والآلام ليست خاصة بعصر ولا خاصة ببيئة . وإنما هي أشواق

(١) « رباعيات الخيام » ترجمة البستاني .

البشر ، وآلام البشر من ناحية موقف البشر من الكون والحياة . وقد يكون في الصورة التي تبدو فيها تلك الاشواق والآلام آثار للبيئة ولكن هذا لا يخرجها عن كونها أشواقاً وآلاماً للجنس الانساني كله .

والمنهج المتكامل كذلك لا يأخذ النتاج الادبي بوصفه إفرازاً سيكولوجياً محدد البواعث، معروف العلل . فالنفس كما قلنا أوسع كثيراً من « علم النفس » ورواسبها واستجاباتها قد تكون أعمق من هذا الفرد ، على فرض أننا وصلنا الى استكناه جميع البواعث الشخصية في نفس الفنان .

المنهج المتكامل يتعامل مع « العمل الادبي » ذاته ؛ غير منفصل علاقته « بنفس » قائله ، ولا تاثرات قائله بالبيئة . ولكنه يحتفظ للعمل الفني بقيمه الفنية المطلقة . غير مقيدة بدوافع البيئة وحاجاتها المحلية . ويحتفظ لمصاحبه بشخصيته الفردية ، غير ضائعة في غمار الجماعة والظروف ويحتفظ المؤثرات العامة بأثرها في التوجيه والتلون ، لا في خلق الموهبة ولا في طبيعة إحساسها بالحياة .

وهكذا ننتهي الى القيمة الاساسية لهذا المنهج في النقد ، وهي أنه يتناول العمل الادبي من جميع زواياه ؛ ويتناول صاحبه كذلك ، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة ، ولا يفرقها في غمار البحوث التاريخية او الدراسات النفسية ، وأنه يجعلنا نعيش في جو الادب الخاص ، دون ان ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي ، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية — الى حد كبير او صغير .

وهذا هو الوصف الصحيح المتكامل للفنون والآداب .



مَرَاجِعُ الْبَحْثِ

وردت هذه المراجع في مواضع الاستشهاد بها او الاقتباس منها .
ولكن الكثرة الكثيرة من هذه المراجع ، انما استفدت بها في نقل نصوص
منها للاستشهاد . او لبيان منهجها وطريقتها ، عند الكلام على مناهج النقد
الأدبي . وفي هذا المجال كانت استفادتي بها .

أما المباحث التي أعاننتني في توجيه هذا البحث فهي :

١ - قواعد النقد الأدبي : تأليف « لاسل أبروكرومبي » وترجمة الدكتور

محمد عوض محمد .

٢ - فنون الأدب : تأليف « ه . ب . تشارلتن » تعريب الأستاذ زكي نجيب

محمود .

٣ - منهج البحث في الأدب : تأليف « لانسون » وترجمة الدكتور محمد

مندور .

٤ - تاريخ النقد عند العرب : للمرحوم الأستاذ طه ابراهيم .

٥ - « بعض التيارات الفكرية التي أثرت في دراسات الأدب » بحث مستخرج
من مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية المجلد الأول سنة ١٩٤٣ للدكتور

محمد خلف الله .

٦ - « نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة » : بحث مستخرج من

مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية المجلد الثاني سنة ١٩٤٤ للدكتور محمد

خلف الله .

٧ - مقدمة « همزات الشياطين » للأستاذ عبد الحميد جودة السحار .

المؤلف

الفهرس

صفحة

٣	إهداء
٥	مقدمة
٧	العمل الأدبي
١٩	القيم الشعورية والقيم التعبيرية في العمل الأدبي
٢٠	القيم الشعورية
٣٢	القيم التعبيرية
٥٢	فنون العمل الأدبي
٥٢	الشعر
٧٣	القصة والأقصوصة
٨٣	التمثيلية
٨٨	الترجمة والسيرة
٩١	الخاطرة والمقالة والبحث
١٠٣	قواعد النقد الأدبي بين الفلسفة والعلم
١١٢	مناهج النقد الأدبي
١١٥	المنهج الفني
١٤٤	المنهج التاريخي
١٨٢	المنهج النفسي
٢٢٣	المنهج المتكامل
٢٢٧	مراجع البحث

دار الشروق

بيروت : ص . ب ٨٠٦٤ ت : ٢٢٣٨٣٨ برقيا : داشروق بيروت

القاهرة : ١٦ جواد حسني ت : ٥١٢١٤ برقيا : شروق القاهرة

مطابع الشروق - بيروت - ص.ب. ٨٠٦٤ - ت : ٣٠٤٨٧٧ - برقياً : داشروق



Bibliotheca Alexandrina



1062869